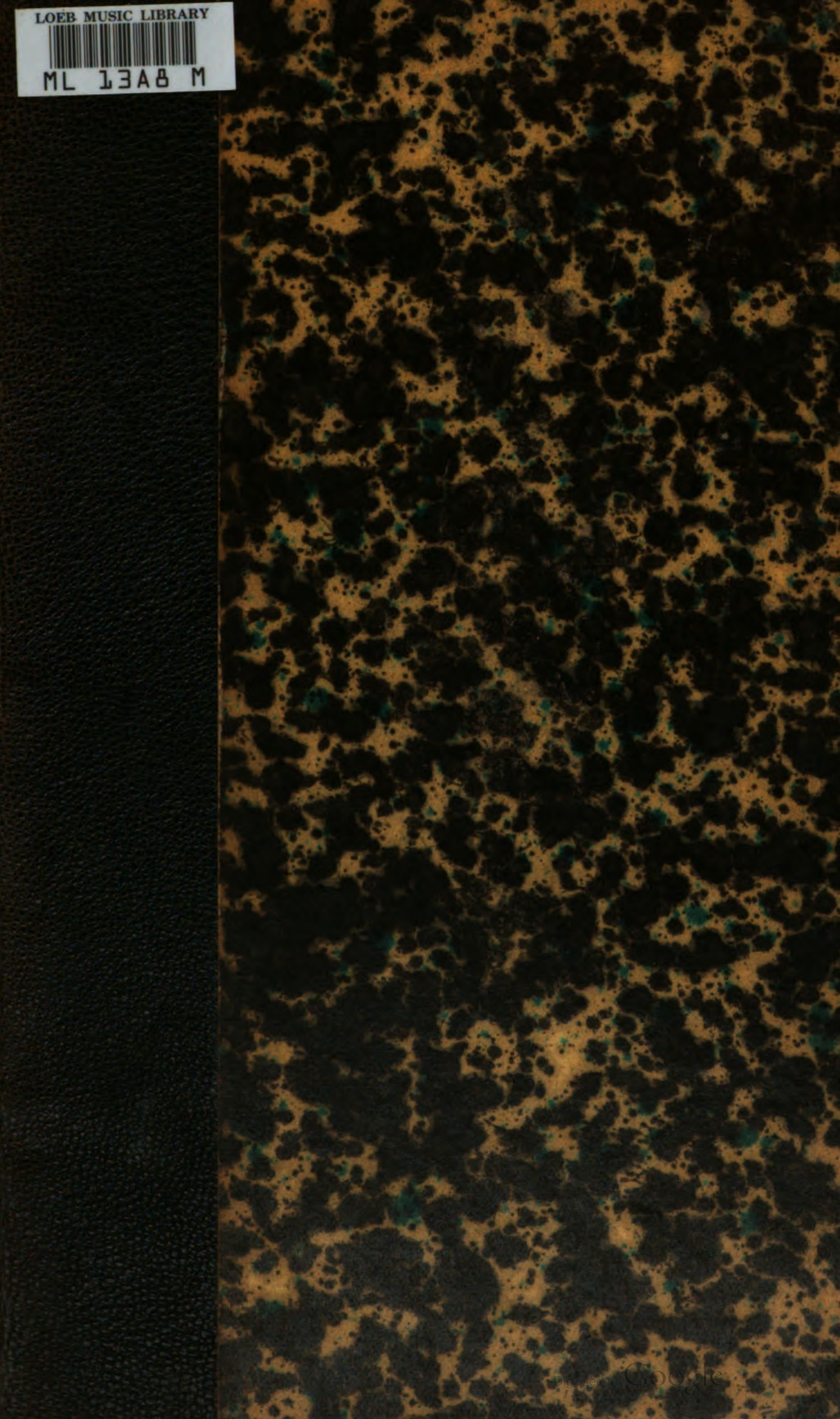
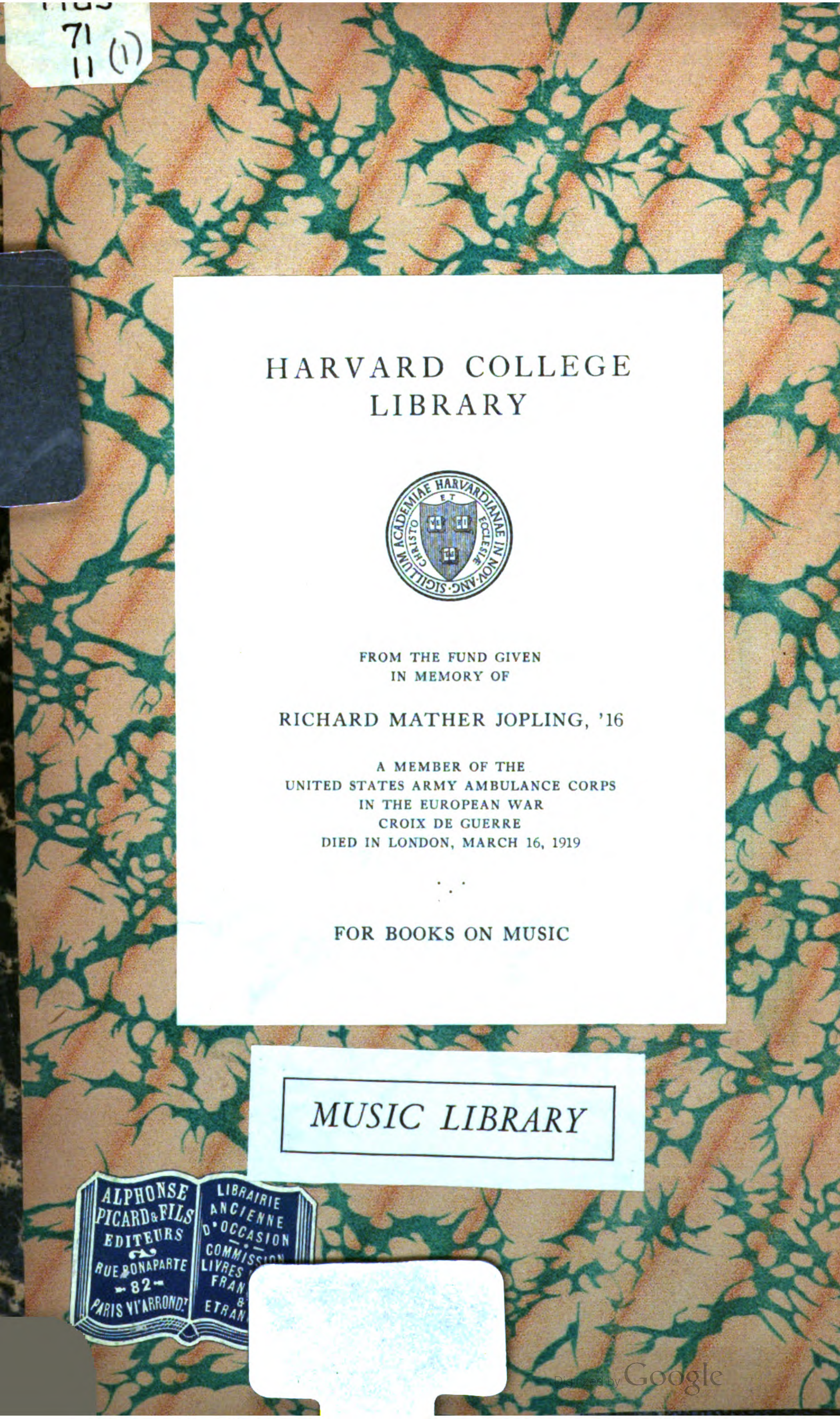



71
11 (1)
HARVARD COLLEGE
LIBRARY
SIGILLUM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV·ANG·
CHRISTO ET ECCLESIÆ
FROM THE FUND GIVEN
IN MEMORY OF
RICHARD MATHER JOPLING, '16
A MEMBER OF THE
UNITED STATES ARMY AMBULANCE CORPS
IN THE EUROPEAN WAR
CROIX DE GUERRE
DIED IN LONDON, MARCH 16, 1919
FOR BOOKS ON MUSIC
MUSIC LIBRARY
ALPHONSE
PICARD & FILS
EDITEURS
RUE BONAPARTE
82
PARIS VI'ARROND'
LIBRAIRIE
ANCIENNE
D'OCCASION
COMMISSION
LIVRES
FRAN
&
ETRAN
Digitized by Google



ŒUVRES

LITTÉRAIRES-MUSICALES

DE

J.-B. LABAT,

Ex-Organiste de la Cathédrale de Montauban,
Ancien Élève du Conservatoire;
Membre des Académies des sciences de Toulouse, de Bordeaux;
De l'Académie romaine de Sainte-Cécile;
De la Société des Sciences et de la Société d'Archélogie
de Tarn-et-Garonne.

Defunctus adhuc loquitur.

TOME PREMIER.

SUJETS RELIGIEUX.



PARIS,

J. BAUR, Successeur de L. LIEPMANNSSOHN,

LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE.

11, Rue des Saints-Pères.

M D CCC LXXIX.

ŒUVRES

LITTÉRAIRES-MUSICALES

DE

JEAN-BAPTISTE LABAT.

Montauban, Imprimerie Forestié.

ŒUVRES

LITTÉRAIRES-MUSICALES

DE

J.-B. LABAT,

Ex-Organiste de la Cathédrale de Montauban,
Ancien Élève du Conservatoire;
Membre des Académies des sciences de Toulouse, de Bordeaux;
De l'Académie romaine de Sainte-Cécile;
De la Société des Sciences et de la Société d'Archéologie
de Tarn-et-Garonne.

Defunctus adhuc loquitur.

TOME PREMIER.

SUJETS RELIGIEUX.



PARIS,

J. BAUR, Successeur de L. LIEPMANNSSOHN,

LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE,

11, Rue des Saints-Pères.

M D CCC LXXIX.

INTRODUCTION.

NOTICE HISTORIQUE SUR M. JEAN-BAPTISTE LABAT.

Il manquerait une pièce très-importante à ce livre, monument de piété conjugale et filiale, si, avant d'en offrir au public le contenu, nous n'en faisions point connaître l'auteur, ne fût-ce que pour honorer sa mémoire, et coördonner l'ensemble si grand et si varié de ses travaux.

Sans doute, M. J.-B. Labat a été, de son vivant même, l'objet de l'attention des biographes. Le *Dictionnaire des Contemporains*, par M. Vapereau, — le *Journal des Sciences et des Arts*, — la deuxième édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, par M. Fétis, — le *Dictionnaire des Sciences*, par M. Bouillet, — l'*Illustration musicale* (en 1867), et bien d'autres publications encore, — ont fait connaître la personnalité et les principales œuvres de l'artiste et de

l'écrivain dont le nom figure au titre même de ce volume; mais tous les lecteurs n'ont pas sous la main ces divers ouvrages, et, les eussent-ils, les détails qu'ils contiennent ne seraient et ne pourraient être qu'incomplets : les feuillets d'une biographie véritable ne peuvent se buriner que sur la froide pierre du tombeau. Maintenant, hélas! que M. Labat n'est plus au milieu de nous, pour lui commence donc, à proprement parler, le rôle de quiconque veut entreprendre sa monographie.

En lisant cette Notice, on voudra bien se souvenir que si la plus sincère amitié inspire notre plume, l'impartialité la plus inflexible la dirige. *Amicus Plato, sed magis amica veritas.*

Disons tout d'abord que, selon nous, M. Labat mérite une place d'exceptionnel honneur dans l'histoire de la musique du XIXe siècle. L'un des plus puissants motifs qui nous porte à lui rendre cette justice, que, du reste, la critique ne lui a jamais contestée, c'est qu'il nous a fourni une admirable preuve en faveur de la décentralisation littéraire et artistique, — thèse que nous soutenons depuis longtemps.

Si quelque chose nous a profondément blessé, ç'a été d'entendre répéter sans cesse qu'en France il n'y a d'activité intellectuelle qu'à Paris. Sans doute, cette immense et riche capitale possède des monu-

ments qui exaltent l'imagination; elle a, dans son vaste sein, des institutions fécondes et des ressources éminemment favorables à l'éclosion comme à la manifestation de la pensée et du génie; on y atteint plus facilement à la *notoriété* de certaines réputations plus bruyantes que légitimes; mais, reflets divins, la pensée et le génie, surtout chez les individualités sérieuses et fortes, qui se replient sur elles-mêmes pour éviter les mièvreries contemporaines, peuvent naître et briller d'un solide éclat dans les plus humbles centres: ce milieu même où il n'y a rien de factice, leur donne plus de vigueur, d'indépendance et d'originalité. Ceci est incontestable pour la science. Quant à l'art et à ses inspirations, il n'est point permis d'ignorer que les Muses fuient le tumulte et le bruit: elles aiment la solitude et l'ombre; le Parnasse, l'Hélicon et le Pinde sont leur demeure de prédilection. Il n'est donc pas nécessaire d'habiter Paris pour être poëte, peintre ou compositeur musicien, et, mieux qu'à Paris, on peut créer en province de beaux vers, une belle toile et de belle musique....

Combien ne pourrions-nous pas citer d'exemples à l'appui de cette vérité historique? Nous ne le ferons point cependant, car il nous suffira de mettre ici en relief la vie et les travaux de M. Jean-Baptiste Labat. Quelle prodigieuse activité! Quelle

admirable variété dans le choix des sujets de littérature musicale! Quelle abondance dans le nombre des compositions vraiment remarquables de musique vocale et instrumentale ! Professeur assidu à ses devoirs, organiste saintement amoureux de son instrument, musicien épris de l'histoire et de l'archéologie de son art, M. Labat nous apparaît comme l'une des plus intéressantes individualités dont l'auréole artistique survivra au XIX[e] siècle. Nous pouvons et devons le dire aujourd'hui, certains que nous sommes de ne point blesser sa modestie si sincère et si chrétienne! On doit aux vivants des égards ; à ceux qui ne sont plus, on doit la vérité!

C'est ce dernier devoir que nous allons remplir.

M. Jean-Baptiste Labat naquit à Verdun (Tarn-et-Garonne), le 14 juin 1802. M. Fétis s'est trompé dans la seconde édition de sa *Biographie universelle des Musiciens* (tome V, 1863), en plaçant la naissance de notre artiste au 17 juin 1802. C'est, il est vrai, une légère erreur de détail ; mais, si légère qu'elle soit, nous la rectifions.

C'est à Verdun que M. Labat commença ses études de français et de latin chez un bon instituteur.

Dès l'âge de huit ans, il était enfant de chœur dans sa ville natale, et recevait des leçons théoriques et pratiques de plain-chant d'un vieux prêtre qui en avait conservé de saines traditions.

L'année suivante, il commençait l'étude du solfège et du violon.

En 1817, son père l'envoya à Toulouse (Haute-Garonne), et le plaça sous la direction de Jacques Caussé, très-habile organiste de la métropole, pour y continuer son instruction musicale. Pendant quatre ans le jeune élève y reçut d'excellentes leçons de piano, d'orgue et d'harmonie.

Ses progrès furent si considérables, que, en 1821, à l'âge de 19 ans seulement, il put remplir avec distinction, à Verdun, la place d'organiste, devenue vacante. Il profita des loisirs que lui donnait cet emploi, pour compléter ses connaissances dans les sciences et dans la littérature.

Le désir de perfectionner son éducation musicale l'attira, au commencement de 1827, à Paris, où il fut admis au Conservatoire de Musique, dans la classe de M. Benoist pour l'orgue, et dans celle de M. Fétis pour le contre-point et la fugue.

En dehors de cet établissement, il reçut des leçons de piano de Chrétien Urhan, premier violon de l'Académie royale et de la chapelle du roi, *musicien parfait*, dit M. Fétis, *grand lecteur*, *homme de goût*, et, ajouterons-nous, digne par ses vertus de porter le nom de *Chrétien*. C'est dans l'intimité et les précieux entretiens de ce virtuose estimable, que M. Labat put puiser les plus sûrs principes de

l'esthétique de son art; c'est à sa bienveillance affectueuse qu'il dut de pouvoir assister, tous les dimanches à la messe de la Chapelle royale, et d'être admis à de nombreuses réunions musicales où se produisaient les premiers talents de l'époque, interprétant les œuvres des plus illustres maîtres de l'école allemande.

En septembre 1828, Mgr Louis-Guillaume-Valentin Dubourg, évêque de Montauban depuis 1826, confia les deux places de grand organiste et de maître de chapelle de sa cathédrale à notre jeune artiste, dont les talents fixaient déjà l'attention publique. Pendant trente-six ans, l'orgue de Montauban fut pour M. Labat un poste d'honneur. « Les musi-
« ciens qu'attirait souvent sa savante exécution, dit
« un de ses élèves les plus distingués, n'ont pas
« oublié l'abondance d'idées, la variété de modula-
« tions, les piquants effets d'imitations et surtout
« les belles expositions de fugues, dont l'habile
« contrapuntiste entremêlait, dans ses réponses, les
« chants de l'office. Trop consciencieux pour s'aban-
« donner sans réserve aux hasards capricieux de
« l'inspiration, M. Labat, malgré sa facilité d'in-
« vention, ne s'asseyait jamais au clavier, le jour
« des grandes solennités, sans avoir préparé quel-
« ques belles pièces de Rinck, de Haydn, de Mozart,
« de Clementi. Il signalait ainsi, lui qui n'avait pas

« à le craindre, l'écueil de ces prétendues improvi-
« sations où les organistes croient aborder des idées
« nouvelles, et qui ne sont pour la plupart qu'une
« fastidieuse répétition des mêmes phrases et des
« mêmes formules (1). »

Dans une très-intéressante brochure qui a été publiée après sa mort, en 1877, M. Labat a écrit les lignes remarquables suivantes, qui complètent ce qui précède : —

« *En lisant dans le passé, il est dans l'ordre natu-*
« *rel des choses de s'occuper souvent de ce qu'on a*
« *aimé*. Oui, notre pensée s'occupe sans cesse de
« l'orgue, comme elle s'en occupait pendant les
« trente-six années passées à Montauban ; mais c'est,
« comme alors, pour regretter *amèrement* de ne pas
« avoir eu sous la main un instrument, sinon
« monumental, du moins acceptable : avec le fond
« théorique et les procédés pratiques que nous
« devions aux leçons de l'excellent et habile Jacques
« Caussé, du mystique et profond Urhan, du savant
« et illustre Fétis et du classique Benoist, notre
« émulation y eût gagné très-certainement, et nos
« inspirations eussent été un peu plus dignes de
« Dieu, que nous avions mission de célébrer. »

Touchantes paroles et touchants regrets d'un vir-

(1) *Courrier de Tarn-et-Garonne,* Notice sur **M. Jean-Baptiste Labat,** par M. E. (n° du samedi 16 janvier 1875).

tuose qui, pendant toute sa belle carrière artistique, n'a pas eu le bonheur de posséder un orgue, son instrument de chère prédilection, qui pût lui permettre de donner un libre essor aux splendeurs des inspirations de son âme si noblement et si chaudement religieuse.

Mais revenons un peu sur nos pas.

La maîtrise de Montauban fut supprimée, en 1833, pour des raisons exclusivement administratives.

« Indépendamment de sa position d'organiste de « la cathédrale, M. Labat exerçait un professorat « fécond et dévoué au pensionnat des Dames de l'En- « fant Jésus, dites *Dames noires*, et formait autour « de lui un groupe de jeunes harmonistes, heureux « de s'éclairer de son expérience et de ses leçons. « Jaloux, d'ailleurs, d'initier la population montal- « banaise aux œuvres des maîtres et de vulgariser « les notions de la science harmonique, il fondait « en 1835, une *Société de Concerts*, et ouvrait, en « 1838, à l'hôtel-de-ville, un cours gratuit d'har- « monie (1). »

Le zèle et le talent de M. Labat méritèrent à celui-ci l'honneur d'être nommé par M. le Ministre de l'instruction publique, en 1843, membre de la Commission d'examen à l'Ecole Normale de Mon-

(1) *Courrier de Tarn-et-Garonne,* ibidem.

tauban. Il remplit ce poste pendant six années consécutives.

C'est le 7 novembre 1844 seulement que notre artiste-littérateur publia, dans le *Courrier de Tarn-et-Garonne*, son premier écrit, ayant pour objet la *Mue de la voix*. On y trouve clairement exposés le merveilleux mécanisme de la voix humaine et les dangers de la crise de la mue, avec de salutaires conseils aux professeurs de chant et à leurs élèves. Selon nous, c'est une sorte de préface au cours élémentaire de chant que, l'année suivante, l'auteur fonda et dirigea au collége de Montauban; et ce qui nous le fait dire, c'est que M. Labat procédait toujours sous l'influence d'un plan synthétique et sagement conçu d'avance. Sa plume ne connaissait point la dérive du hasard : il profitait des circonstances, quand elles étaient *conformes à son but*, et quand ces circonstances n'existaient point, il les faisait naître avec une rare sagacité.

Ce n'est qu'à partir de 1847 que M. J.-B. Labat ne cessa de donner au monde musical des preuves d'une fécondité vraiment prodigieuse.

L'Académie impériale des Sciences de Toulouse le nommait membre correspondant le 23 février 1854 : huit travaux importants de littérature musicale valaient alors à M. Labat cet honneur. La Société des Sciences de Tarn-et-Garonne l'accueillait

à l'unanimité, le 3 mars de l'année suivante, comme l'un de ses membres résidants; et, en 1858, M. le Maire de Montauban le chargeait de représenter cette ville au concours orphéonique de Toulouse.

Le 24 novembre 1859, M. Labat reçut le titre de Membre correspondant de l'Académie des Sciences de Bordeaux.

L'année suivante, un Congrès se réunissait à Paris pour la restauration du plain-chant grégorien et de la musique religieuse. L'organiste de Montauban en fit partie. Bien d'autres artistes de cœur s'y donnèrent rendez-vous; mais, comme nous l'avons dit ailleurs, si les conséquences pratiques de ce Congrès devaient être et furent presque stériles, il ne faut s'en prendre ni à ceux qui le provoquèrent, ni à ceux qui lui donnèrent leur loyal concours. La question du plain-chant surtout était alors trop profondément engagée en France pour y être débattue et résolue d'une manière efficace. Quand les faits sont consommés et que l'autorité ecclésiastique elle-même n'a plus à revenir sur des décisions irrévocables qu'elle a cru devoir prendre dans des moments urgents, on ne peut formuler que de *respectueuses*, mais *impuissantes* protestations. C'est ce qui eut lieu *par la force même des choses*. C'est aussi ce qui explique pourquoi, après avoir publié en France TROIS éditions de chant liturgique romain, nous

n'avons pas seulement assisté à la moindre séance du fameux Congrès de 1860, *telum imbelle sine ictu!* C'était alors notre conviction profonde, et M. Labat, bien certainement, l'a partagée dans la suite ; on en peut trouver des preuves incontestables dans quelques-unes de ses intéressantes brochures.

Pendant l'année 1862, M. J.-B. Labat fut nommé président de la Commission et membre du Jury au concours d'orphéons qui eut alors lieu à Montauban, et membre de la Congrégation et Académie pontificale de Sainte-Cécile de Rome (13 août).

En 1864 il donna sa démission d'organiste, laissant d'unanimes regrets dans une ville qui avait pu apprécier ses grandes qualités morales, sa science musicale, son zèle artistique, et se retira dans son domaine d'Escaudemac, à Aucamville, près de Verdun (Tarn-et-Garonne).

Rendu à sa pleine liberté, M. J.-B. Labat se révéla à tous sous les traits du sage, tel que la Religion le conçoit, le forme et le vénère. La retraite pour lui ne fut pas le repos, mais plutôt le moyen de se livrer sans entrave à ses chères études qui absorbèrent la plus grande partie de ses journées. A la poursuite d'une idée musicale ou littéraire, il s'enfermait dans son cabinet, et compulsait, dans sa belle bibliothèque, les ouvrages qui devaient lui fournir un renseignement ou dissiper un doute. Il

méditait et ordonnançait dans sa tête avant d'écrire, puis soudain son visage s'illuminait de la joie d'Archimède : il avait trouvé !

Ces habitudes studieuses étaient loin cependant de l'absorber tout entier. Il trouvait du temps pour sa famille, envers laquelle il fut toujours affectueux et plein de cœur, — pour ses amis, auxquels, dans son hospitalité sympathique et gracieuse, il se plaisait à faire les honneurs de sa dernière composition musicale, de son dernier travail académique ou d'une fantaisie satirique qu'il s'était *passée* à propos de quelque aventure survenue au village, et qui ne manquait ni de sel ni de trait, — pour les malheureux qui trouvaient auprès de lui conseil et secours, — et enfin pour ses fleurs, autre clavier d'harmonie qu'il avait *seul* le droit de toucher dans son parterre réservé.

C'est surtout dans le calme de cette solitude que Dieu saisit entièrement l'âme de l'éminent artiste, qui, plus que jamais, fit consister son suprême bonheur dans la pratique fervente de tous les devoirs qu'impose la Religion, et qui font l'incomparable charme de la vie chrétienne. On conservera longtemps, à Aucamville, le doux souvenir de ses vertus !

Le mercredi 6 janvier 1875, saint jour de l'Epiphanie, ce noble et vaillant musicien fut enlevé à sa famille, à ses amis, à ses élèves et à l'art qu'il

n'avait jamais cessé d'honorer par son caractère et ses talents. Homme de *religion*, de *science* et de *cœur*, sa mort fut ce qu'elle devait être, édifiante et pieuse. Il s'y était préparé.

Heureux, mille fois heureux ceux qui meurent dans l'affection de Dieu! Leur mémoire ne périra point sur la terre, et, dans le ciel, la sainte espérance qui les y a conduits aura pour auréole la plénitude d'une impérissable félicité!

Faisons maintenant connaître, aussi exactement et aussi complétement que possible, les écrits de M. Labat.

On peut les ranger en trois classes : —

1° Littérature musicale;

2° Œuvres musicales;

3° Variétés et miscellanées.

I.

La première classe nous fournit un catalogue de cinquante-deux numéros, que nous allons citer par ordre chronologique.

Les voici : —

1. — *De la mue de la voix (Courrier de Tarn-et-Garonne*, n° du 7 novembre 1847).

2. — *Quelques mots sur le « Stabat » de Rossini (Ibid.*, n° du 20 mars 1847). L'auteur rend hommage à cette partition ; les morceaux d'ensemble y sont empreints du sentiment religieux, mais il n'en est point de même des solos et des duos.

3. — *Chant des Travailleurs*, de Rouget de Lisle (*Ibid.*, nº du 4 septembre 1848). A cette époque, les ouvriers étaient en souffrance. L'auteur leur donne de patriotiques conseils.

4. — *Coup d'œil sur les chants appelés* « Noëls » (*Ibid.*, nº du 27 décembre 1848). Cette intéressante dissertation contient un résumé rapide de l'histoire des *Noëls* dans les diverses provinces de la France, et, à ce sujet, l'auteur formule des propositions de réforme qui ne manquent point de justesse et de sagacité.

5. — *Étude sur sainte Cécile, patronne des musiciens* (*Ibid.*, nº du 16 novembre 1849). Suivant M. Labat, — et c'est le sentiment de tous les érudits, — la participation de sainte Cécile à la musique a été toute morale, car rien ne prouve que cette illustre Sainte ait été musicienne. La notice est complétée par l'historique des corporations musicales placées sous l'invocation de la Sainte, et surtout de la Congrégation et Académie romaine de ce nom. En lisant ce travail on comprend que l'auteur exalte avec un pur amour la céleste inspiratrice de sa foi, de sa piété et de son talent.

6. — *Histoire de l'Orgue* (*Ibid.*, nºs du 19 au 22 juin 1850, 2e édition, en une brochure in-8º, chez Victor Bertuot, imprimeur-libraire à Montauban, 1864). Excellente publication au point de vue de la vulgarisation de tout ce qui concerne l'origine, les progrès et les perfectionnements de l'instrument catholique par excellence. Elle a été *complétée*, dans la suite, par un travail que nous citerons plus loin.

7. — *Etudes philosophiques et morales sur l'Histoire de la Musique ou Recherches analytiques sur les éléments constitutifs de cet art à toutes les époques, sur la signification de ses transformations, avec la biographie et l'appréciation des auteurs qui ont concouru à ses progrès* (Paris et Montauban, 1852, 2 volumes in-8º formant ensemble 905 pages).

En 1867, nous avons émis notre appréciation, franche et

sincère, sur cette importante publication, dans l'*Illustration musicale*. Nous connaissons tout ce qui a été écrit *avant* et *après* les deux volumes dont il est ici question. Aujourd'hui, PLUS QUE JAMAIS, nous répéterons ce que nous avons dit alors : « Cet ouvrage, qui est assurément L'ŒUVRE CAPITALE de « M. Labat, est divisé en vingt-quatre *Études*. Écrit avec goût « et renfermant tous les faits essentiels de l'Histoire de la Musi- « que jusqu'en 1830, il forme à lui seul une sorte de biblio- « thèque portative, où les artistes peuvent et doivent puiser les « notions de biographie, de bibliographie, de philosophie et « d'esthétique musicale qui leur sont nécessaires. En le lisant, « on comprend sans peine que M. Labat professe pour son art « un dévouement qui l'honore. L'auteur a su enchaîner d'une « manière charmante, attrayante même, les principaux docu- « ments des annales de la musique, et, chose digne d'éloge, sa « plume a formé ce faisceau avec la conscience d'un catholique « sincère qui, respectant ses lecteurs, commence par se res- « pecter soi-même. On peut parfois ne point partager certaines « opinions historiques de l'écrivain ; on pourrait aussi rempla- « cer certains détails par d'autres mieux connus ou récemment « découverts depuis l'apparition de l'ouvrage ; on pourrait « même, au besoin, combler certaines lacunes qui, de nos « jours, sont devenues plus apparentes et plus sensibles qu'elles « ne l'étaient en 1852 : mais, telle qu'elle est, l'œuvre de l'ex- « organiste de Montauban est et restera comme un témoignage « réel et incontestable de bon goût, d'amour de l'art, de vastes « lectures, de critique honnête, de solide jugement et de style « d'une très-gracieuse simplicité. M. Fétis se plaint de ce que « l'auteur des *Études philosophiques et morales sur l'His- « toire de la Musique* a fait « beaucoup d'emprunts » à sa « *Biographie universelle des Musiciens*. Nous nous en plai- « gnons plus que lui qui ne devrait pas s'en plaindre, car c'est « trop honorer le talent d'un homme que de s'appuyer cons- « tamment sur lui, comme sur *une autorité sans appel*. Les « découvertes, réalisées depuis dix-huit ans dans le domaine

« de l'archéologie musicale, doivent prouver que la confiance « absolue en la parole d'un maître n'est point toujours un *cri-* « *terium* de véracité historique. On s'en aperçoit çà et là dans « l'ouvrage de M. Labat. Au contraire, lorsque celui-ci se place « sur le terrain de la science musicale considérée au triple « point de vue de la mélodie, de l'harmonie et de l'esthétique, « on voit qu'il s'y meut à l'aise et qu'il en connaît tous les « arcanes : rien ne lui échappe alors, rien ne peut l'égarer : la « délicatesse de son goût lui montre toujours la voie la plus « sûre, la plus élevée, la plus conforme aux aspirations d'un « noble cœur guidé par une belle intelligence. »

8. — *Recherches sur les chants liturgiques des quatre premiers siècles de l'Église* (Mémoire envoyé à l'Académie des Sciences de Toulouse, en mai 1854).

9. — *Influence de l'idée dominante de chaque époque dans les arts de l'imagination*. Discours prononcé par M. Labat, le 3 mars 1855, à l'occasion de sa nomination, *à l'unanimité*, comme membre résidant de la Société des Sciences de Tarn-et-Garonne. Nous ne connaissons point le contenu de ce discours, mais le titre seul nous en signale la portée philosophique ; un musicien vulgaire n'aurait pas même soupçonné le titre.

10. — *Donizetti* (Étude monographique complète de ce compositeur brillant et fécond, lue à la Société des Sciences de Tarn-et-Garonne, en 1855 ; elle a été publiée par la *Revue de Toulouse*, en mars 1861).

11. — *Étude sur la notation musicale du moyen âge*, écrite en 1856. Dans sa séance du 26 mai 1861, l'Académie des Sciences de Toulouse a décerné une médaille d'argent à l'auteur de ce travail. On sait que ce vaste sujet d'archéologie et de paléographie musicale nous a beaucoup et longtemps occupé. Ce sera pour nous un véritable bonheur, lorsque nous pourrons en prendre connaissance.

M. Labat avait aussi écrit un mémoire sur l'*Origine des clefs, des lignes de la portée et de la notation proportionnelle ou mesurée,* et l'avait communiqué à la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. Le manuscrit en a été égaré, et, malheureusement, l'auteur ne s'en était réservé aucune copie. C'est une perte pour l'érudition musicale.

12. — *Étude sur l'instrumentation musicale au moyen âge,* adressée, en 1856, à l'Académie impériale des Sciences de Bordeaux, insérée dans ses Actes en 1862, et honorée, le 5 mars de l'année suivante, d'une médaille d'argent de grand module. Esprit éminemment vulgarisateur pour l'art musical, comme M. Louis Figuier l'est, en ce moment, pour les sciences naturelles, M. Labat nous donnera certainement, dans cette *Étude* que reproduit la présente publication, l'analyse des travaux entrepris, sur cette question, par M. Bottée de Toulmon, M. de Coussemaker, M. Fétis et autres, sans compter l'intéressant appoint des découvertes personnelles de l'auteur de cette *Étude.*

13. — *Les Concert ou Solennités musicales à toutes les époques (Courrier de Tarn-et-Garonne,* décembre 1857).

14. — *J.-B. Rey, chef d'orchestre à l'Opéra* (1857.)

15. — *Louis-Charles-Joseph Rey* (1857.)

Ces deux artistes étaient frères. Nés tous deux à Lauzerte (Tarn-et-Garonne), ils devaient naturellement fixer l'attention de M. Labat, qui a fait insérer leur notice historique dans le tome Ier de la *Biographie des hommes célèbres du département* (Montauban, Forestié neveu, 1860, in-8°).

16. — *Les chants de l'office de la Semaine Sainte à la chapelle Sixtine (Courrier de Tarn-et-Garonne,* 1857, et Revue de la *Musica sacra,* Toulouse, n° d'avril 1876). Dans le numéro du mois de mai suivant, la *Musica sacra* contenait une *Lettre* de M. Barbier de Montault, relevant, en 1876, ce

qu'il appelle des *inexactitudes* commises en 1857 par M. Labat. Ces *inexactitudes* n'en sont pas toujours, et M. Barbier lui-même en a commis, en ce qui concerne la musique sixtine, *ce qui est fort pardonnable,* quand il s'agit des termes d'un art auquel on n'est pas complétement initié. Si M. Labat avait été consulté sur les points de très-petits détails qu'on lui reprochait, sa plume, *aussi loyale que son âme,* les aurait rectifiés, à la grande joie de la bonne confraternité littéraire.

17. — *La chapelle de Notre-Dame de Beauville, et une ancienne mélodie.* Publié d'abord par le *Courrier de Tarn-et-Garonne* en 1857, ce travail a été reproduit par le journal *la Maîtrise et le Propagateur des Beaux-Arts,* à Paris.

18. — *Les Nombres appliqués à la science musicale* (1858). Insérée dans les Actes de l'Académie impériale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux (3e trimestre de 1860), cette dissertation a eu un tirage à part de 19 pages in-8°, qui porte le millésime de 1861. L'auteur y aborde la question de l'accord de la science harmonique spéculative avec la science harmonique pratique, c'est-à-dire de l'harmonie réduite à des principes fixes et appréciables au moyen des nombres. C'est un sujet qu'on ne saurait trop populariser, en ayant soin toutefois de faire remarquer, avec l'auteur, que l'accord dont il est ici question n'existe pas encore, parce que les savants mathématiciens ne se sont pas assez préoccupés de l'affinité des sons.

19. — *La séquence de la messe de Pâques* « Victimæ paschali laudes, » *et son auteur. (Courrier de Tarn-et-Garonne,* 1858).

20. — *Découverte d'un ancien manuscrit de la bibliothèque de Saint-Dié des Vosges, (Ibid.,* 1858; article reproduit par *L'Espérance,* journal de Nancy).

21. — *Le manuscrit musical de Saint-Dié,* appréciation du rapport, (Journal le *Propagateur,* novembre 1859).

Le manuscrit de Saint-Dié a été exécuté au XIVe siècle, sur papier, par un religieux allemand *(Frater Jordanus de Blanckenburg)*, du duché de Brunswick. Il contient des copies de traités de musique et de plain-chant dont quelques-uns étaient inconnus. M. Romary Grosjean, organiste de la cathédrale de Saint-Dié, découvrit ce précieux trésor en 1856, et nous en fîmes alors la description dans notre *Revue de Musique ancienne et moderne*, sans en indiquer toutefois le contenu que nous connaissions, parce que notre ami Grosjean voulait se charger lui-même de ce soin. Sur cette annonce, M. de Coussemaker, toujours à l'affût des découvertes des autres, demanda communication du manuscrit, l'obtint, en publia une *Notice* de 20 pages in-8° (Paris, 1859, in-8°), et, selon son habitude, ne fit aucune mention ni de notre annonce, ni du travail de M. Labat.

22. — *La Ballade* (Mémoire communiqué à la Société des Sciences de Tarn-et-Garonne, en 1858 ; puis envoyé à l'Académie des Sciences de Bordeaux, en 1866).

23. — *Les Romans ou Poëmes du XIIIe siècle* (Mémoire communiqué à la Société des Sciences de Tarn-et-Garonne, en 1859, puis envoyé à la *Revue* de Toulouse).

24. — *Dissertation sur les Mystères ou Spectacles du moyen âge* (Communiquée en 1859 à la Société des Sciences de Tarn-et-Garonne).

25. — *Étude sur l'harmonisation du chant des psaumes. Du faux-bourdon.* Publiée d'abord, en 1859, par le *Courrier de Tarn-et-Garonne,* — reproduite ensuite par le journal *Le Plain-Chant,* nos de décembre 1860, p. 189-191, et de janvier 1861, p. 18-23 (Paris, E. Repos), — puis en 1863 par la *Semaine catholique* de Montauban, cette étude fut enfin imprimée l'année suivante (1864) en une brochure in-8°, chez V. Bertuot, imprimeur de cette dernière ville. On lit, dans ce travail solide et éminemment utile, d'excellentes règles et de

bons conseils sur l'harmonisation des psaumes ; on y trouve aussi des détails très-curieux sur certains abus qui ont lieu en France à ce sujet : « Dans l'harmonisation des faux-bourdons « du Vespéral de Toulouse, dit M. Labat, le chant et la basse « présentent à chaque instant des successions de *quintes justes* « ou *d'octaves*, en un mot la violation flagrante des règles « harmoniques les plus élémentaires. Voyez et jugez. Au *Deus* « *in adjutorium*, à la pénultième note avant le repos du « membre de chaque période ou *médiation*, au lieu d'un « accord consonnant, base invariable de l'harmonie qui devrait « toujours s'y rencontrer, on a mis un accord de quarte, « quinte et octave. — Au Ier mode, en élevant trop la basse, « on a fait croiser les voix, ce qui produit une harmonie de « quarte et sixte ; mais ce qui est bien plus grave, c'est que « l'avant-dernière note porte un accord de septième dont *la* « *dissonance monte*. Cette même faute se reproduit dans le « premier mode irrégulier. — Au IIe mode, il y a plusieurs « octaves entre la haute-contre et la basse. — Au IIIe mode, « il y a des quintes justes entre le dessus et la basse, et entre « celle-ci et le plain-chant ou *sujet*. — Au IVe mode, les octa- « ves et les quintes fourmillent, et la terminaison y est contraire « à la tonalité. — Au Ve mode, la basse fait un mouvement de « septième réprouvé par les règles du contre-point comme anti- « mélodique, et la haute-contre et le sujet présentent également « des octaves consécutives. — Au VIe mode irrégulier, les quin- « tes et les octaves y sont nombreuses, comme, du reste, dans « toutes les harmonisations de ce mode, messes et autres éma- « nées de la même source ; de plus, on omet, dans le chant du « faux-bourdon, une note essentielle vers la terminaison de la « seconde période du verset. — Au VIIe mode, il y a des octa- « ves et des fautes d'harmonie. — Enfin, au VIIIe mode, il y « a également des octaves entre la haute-contre et la basse. »

En reproduisant ces paroles dans le journal *Le Plain-Chant* (1861, col. 21-22), feu Adrien de la Fage qui était alors rédacteur en chef de cette publication périodique, écrivait la note

suivante : — « S'il faut dire toute notre pensée, tout ce que « rapporte ici M. Labat nous semble *si étrange* et même *si* « *effrayant,* que, sans élever le moindre doute sur la véracité « et l'exactitude de notre collaborateur, nous ne croirons com- « plétement à la possibilité des *énormités* qu'il nous signale, « que quand les livres stigmatisés de la sorte auront passé sous « nos yeux. » Si notre ami Adrien de la Fage vivait encore, nous lui dirions : « Pourquoi parler ainsi en présence des affir- « mations positives d'un homme de science et d'honneur ? Votre « bibliothèque est assez riche pour vous permettre de consulter « un exemplaire du *Vespéral* de Toulouse. Si vous n'en avez « pas, cher ami, laissez-moi vous communiquer la NOUVELLE « édition du *Vespéral romain imprimé par ordre de l'illus-* « *trissime et révérendissime Père en Jésus-Christ Mgr Jean-* « *Marie Mioland, archevêque de Toulouse et de Narbonne,* « *primat de la Gaule Narbonnaise, etc.* (Toulouse, 1859, « chez Édouard Privat, libraire-éditeur, rue des Tourneurs, « 45, et PROPRIÉTAIRE de ce magnifique trésor de plain-chant « et d'harmonie). Ouvrez cet in-12, consultez-en les pages 105- « 112, et vous qui êtes si étonné des *étranges* et *effrayantes* « révélations de M. Labat, vous le serez bien plus encore en « voyant que les ÉNORMITÉS qu'il signale et auxquelles vous « avez peine à croire, terminent sans pudeur la propriété de « M. Privat, le chef-d'œuvre liturgique de l'abbé Cariben et « consorts, et le supplice de l'un de nos pieux et spirituels « prélats de France, Mgr Depéry... » — On voit, par ce détail, combien est piquant l'opuscule de M. Labat ; mais les reproductions dont il a été l'objet, prouvent aussi son importance au point de vue pratique.

26. — *Étude sur la musique des Chinois,* envoyée à l'Académie des Sciences de Bordeaux en 1860.

27. — *Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique religieuse (Courrier de Tarn-et-Garonne,* 1860).

— Nous ne dirons rien de cette relation, nous renverrons simplement le lecteur à ce que nous avons dit précédemment de ce Congrès.

28. — *Esthétique des huit modes du Plain-Chant* (Montauban, 1861, chez V. Bertuot, brochure in-8°). L'auteur y examine les causes du caractère distinctif des modes du plain-chant, et les trouve dans leur constitution tonale ainsi que dans leur division mélodique. Conformément au désir de Mgr Doney, évêque de Montauban, l'examen esthétique est précédé d'une exposition sommaire des principes du chant de la liturgie. Ce travail a été plusieurs fois reproduit par les Revues qui s'occupent de musique grégorienne, et, à notre avis, c'est ce qui en prouve l'excellence. Nous aurions cependant *quelques réserves* à faire sur l'exposition des principes qui précèdent l'*Esthétique*, ce qui n'ôte rien au mérite incontestable de cet ouvrage, petit de volume, mais énorme de science et surtout de goût artistique.

29. — *Porpora et ses élèves, ou l'Art du chant en Italie au XVIIIe siècle* (Montauban, 1862, chez Forestié neveu, in-8° d'une feuille). Ce travail a été lu dans la séance particulière de la Société des Sciences de Tarn-et-Garonne, le 6 décembre 1862. « Au moment, dit l'auteur, où l'on se préoccupe avec « anxiété de l'avenir de nos théâtres lyriques, anxiété bien jus« tifiée par la rareté des *Ténors*, leur peu de durée, et aussi « par l'abaissement sensible du niveau du talent des chanteurs « en général, nous avons cru qu'il serait utile de jeter un « coup-d'œil sur ce qu'était l'art du chant en Italie au siècle « dernier, époque de son apogée. Il est des choses qu'il est « permis de rappeler, nous dirons plus, qu'on doit souvent « répéter : aussi, insisterons-nous encore sur la nécessité de « consulter l'histoire dans les questions d'art. » — Ici, M. Labat est le continuateur de l'admirable zèle de l'illustre Choron. Ce n'est point, de notre part, un mince éloge, et cet éloge est d'autant plus glorieux qu'il est mieux mérité.

30. — *Souvenir ou Relation du concours d'Orphéons à*

Montauban (1862). On peut aussi consulter, au sujet de ce concours, le journal *L'Orphéon*, du 15 juin 1862.

31. — *Étude sur le chant en chœur (Courrier de Tarn-et-Garonne,* 1863).

32. — *Bellini* (Monographie insérée dans les Actes de l'Académie des Sciences de Bordeaux, 3e trimestre de 1864, et tirée à part l'année suivante, en une brochure in-8o de 20 pages, Bordeaux, chez Gounouilhou). En lisant ce bel opuscule, on reste de plus en plus persuadé que le génie même ne peut se passer de la science pour édifier et produire de belles œuvres.

33. — « Samson, » *Oratorio*. Essai *inédit* de poésie lyrique (1864).

34. — *Zimmermann et l'École française de Piano,* lu dans la séance particulière de la Société des Sciences de Tarn-et-Garonne, et publié dans le *Courrier de Tarn-et-Garonne,* numéros du 4 et du 7 février 1865. Ce travail forme un tirage à part d'une feuille in-8° (Montauban, Forestié neveu).

35. — *Dissertation musicale à propos du* Credo *des dimanches pendant l'année* (de Dominicis per annum), *entendu dans l'église de Cransac* (Aveyron, 1865). Cette dissertation est restée en manuscrit jusqu'en 1877. A cette époque, Mme et Mlle Labat pensèrent que la publication en serait utile, et elles la firent paraître dans le *Courrier de Tarn-et-Garonne,* numéros des 6, 7, 8 et 9 mars de cette année. Heureuse idée vraiment ! On ne peut rien voir, en effet, de plus délicatement écrit. L'auteur s'y montre élégant touriste, observateur judicieux, narrateur attrayant et critique solide, car, dans un cadre tout parfumé de poésie littéraire, il s'agit d'un fait curieux d'étrange altération du plain-chant qu'on ne supposerait pas devoir exister au fond des gorges solitaires, abruptes et resserrées où coule l'Aveyron. Pauvre plain-chant que la tonalité

moderne poursuit et déflore, même jusque dans les solitudes les plus inaccessibles ! Les pages de M. Labat sont ici un curieux enseignement à l'adresse des archéologues, qui veulent restaurer l'œuvre musicale de saint Grégoire-le-Grand.

36. — *Lettre sur la deuxième édition de la* « Biographie universelle des Musiciens, » *par M. Fétis*. (Publiée d'abord dans le *Courrier de Tarn-et-Garonne*, et reproduite, le 18 mars 1866, par la *Gazette musicale de Paris*).

37. — *Mémoire sur Gabriel Boni, maître de chapelle de Saint-Étienne, de Toulouse, au XVIe siècle, et sur la musique des Quatrains du sieur Gui Du Faur, seigneur de Pibrac*. Ce mémoire, d'abord très-apprécié par l'Académie impériale des Sciences de Toulouse, a valu à l'auteur (3 avril 1867) le diplôme de membre titulaire de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.

38. — *De la pédale de l'orgue, son importance actuelle* (1866). Cet excellent travail sert de préface à la *Méthode spéciale pour l'exercice du clavier de pédales de l'orgue*, publiée par M. J. Blanc, ancien organiste, à Lons-le-Saulnier (Jura), Paris, S. Richault, in-folio. *La Réforme musicale* a loué très-justement, dans son numéro du 18 octobre 1868, l'ouvrage de M. Blanc, mais n'a point cité l'auteur de la préface dont il est ici question. C'est un oubli que nous nous empressons de réparer. M. J.-B. Labat a aussi fourni à M. Blanc un dernier chapitre qui a pour titre : *Les Pédaliers*. On ne saurait trop recommander la lecture de ce travail.

39. — *Luca Marenzio, XVIe siècle. Biographie* (1867).

40. — *Notice sur Claude Merulo*, placée en tête du 4e livre des œuvres de ce grand organiste du XVIe siècle, que M. Labat a traduites en notation moderne, et publiées à Paris, chez Richault, en 1867. Nous en reparlerons plus loin. En attendant citons M. Labat :

« Claude Merulo, dit-il, dont le nom de famille paraît avoir « été *Merlotti*, naquit à Correggio en 1533. Il eut pour premier maître de musique un artiste français, nommé *Menon*, « qui habitait Correggio. Il reçut ensuite les leçons de *Girolamo Donati*, maître de chapelle de la collégiale de Santo-Quirino. Il acquit bientôt après une grande habileté sur « l'orgue. Sa réputation grandissant de jour en jour, il fut « appelé à Brescia. Quelque temps après, il alla s'établir à « Venise, où se trouvaient alors plusieurs artistes célèbres. Les « registres de l'église Saint-Marc portent qu'il fut nommé premier organiste du grand orgue de cette église, le 2 juillet « 1557. Ce fut à Venise qu'il modifia son nom : au lieu de « *Merlotti*, il se fit appeler *Merulo*.

« Le nouvel organiste de Saint-Marc jouit bientôt de toute « la faveur publique. En 1566, Claude Merulo fonda une imprimerie de musique qui ne se soutint que cinq années. C'est « au moyen de ses presses, en 1568, que l'œuvre IV que nous « publions fut imprimée.

« En 1584, le duc de Parme, Stanuccio Farnèse, grand « amateur de musique, engagea le savant organiste de Saint-Marc à quitter Venise pour venir à sa cour. Afin de l'y « déterminer, il lui fit les offres les plus avantageuses. Claude « Merulo accepta. A Parme, comme à Venise, cet éminent « artiste fut hautement apprécié et comblé d'honneurs. Il avait « alors cinquante et un ans. Il y devint organiste de l'église « royale la *Steccata*, avec un traitement annuel de 225 écus « d'or de 8 livres par écu. Il y exerça son art jusqu'à sa mort, « c'est-à-dire, jusqu'au 4 mai 1604. Il fut inhumé dans l'église « cathédrale, à côté du tombeau de Cyprien Rore, que les Italiens ont surnommé *il divino*.

« Zarlino, Lorenzo Penna, Camille Angleria, Jean-Paul « Cima, Bottrigari, Pietro della Valle et tous les historiens « biographes de la musique accordent les plus grands éloges au « double talent d'organiste et de compositeur de Claude Merulo. « Vincent Galileo, dans son *Dialogo della musica antica e*

« *moderna*, ne reconnaît en toute l'Italie que quatre organistes « dignes successeurs du célèbre Annibal de Padoue, et il place « Claude Merulo au premier rang.

« Les œuvres de Claude Merulo, soit pour le chant, soit pour « l'orgue seul, sont nombreuses. Toutefois, il est un fait digne « de remarque : c'est que, parmi les compositions de cet auteur « citées par M. Fétis dans la deuxième édition de sa *Biogra-* « *phie universelle des Musiciens*, édition si complète, il n'en « est aucune imprimée à Venise de 1566 à 1571, c'est-à-dire « du temps où Merulo y avait ses presses en activité. Or, l'exem- « plaire que nous possédons et dont nous donnons la transcrip- « tion, porte la date de 1568. C'est donc une œuvre fort rare, « et digne, par cela même, comme sous tant d'autres rapports, « de fixer les regards des savants. Elle est, en outre, l'expres- « sion de la première époque du génie de ce grand artiste.

« Il nous semble inutile, dit en terminant M. Labat, d'appe- « ler l'attention sur la richesse du fond et de la forme de cette « musique d'orgue. Nous laissons aux adeptes de la science du « contre-point et de la fugue le soin et le plaisir d'y admirer, « avec la couleur religieuse constante, la liberté de mouvement « des quatre parties, la pureté harmonique et la grâce du style « de tous ces dessins canoniques. »

41. — *Observations critiques sur Marc-Antonio, de Bologne, dit d'Urbin* (1867). — Inédit. — M. Labat avait placé ces *Observations* en tête d'une transcription en notation moderne qu'il avait faite du premier livre des œuvres d'orgue de cet artiste (Venise, 1543), d'après un manuscrit de la bibliothèque des Augustins de Toulouse. L'œuvre traduite contient quatre hymnes, deux *Magnificat*, quatre ricercari et deux chansons. M. Labat n'a pas eu la consolation de retrouver, avant de mourir, le manuscrit de ce travail qu'il croyait à jamais perdu. Sa famille nous apprend que le manuscrit est enfin retrouvé et se propose de le faire graver. C'est une suite naturelle aux œuvres de Claude Merulo.

42. — *Origine du violon. Archéologie musicale (Courrier de Tarn-et-Garonne,* 1868).

43. — *Le* « Stabat » *de Palestrina (Ibid.,* 1868).

44. — *Clément Jannequin et la musique chorale au XVIe siècle (Ibid.,* 1869).

45. — *Linguistique musicale. Inconvénient du vague de quelques étyomlogies.* Nous ignorons si ce travail a été publié, mais nous savons qu'il a été écrit en 1870, et qu'il fera partie du deuxième volume de la présente publication.

46. — *Simple indication des jeux de l'orgue,* 1871.

47. — *Compositeurs de l'ancienne Ecole espagnole aux XVe et XVIe siècles* (1871). On connaît trop peu en France les grands et admirables artistes compositeurs qui brillèrent pendant ces deux siècles, et dont la catholique Espagne a le droit d'être fière.

48. — *Les organistes français du XVIIIe siècle (Courrier de Tarn-et-Garonne,* 1872; tirage à part in-8°, même année, chez Forestié neveu, imprimeur, à Montauban). Dans cette dissertation, l'auteur montre la prééminence de la France depuis la formation de l'orchestre et les qualités exceptionnelles des organistes français du XVIIIe siècle. Pour comprendre l'importance artistique de ceux-ci, il suffit de citer les Couperin, les Marchand, les Rameau, les Daquin, les Balbastre, les Séjan, etc., etc., et c'est ce que fait M. Labat.

49. — *Transposition des modes du Plain-Chant,* 1873.

50. — *L'Offertoire, sa forme et son importance dans le jeu de l'orgue,* 1873. Ce titre explique suffisamment le sujet spécial qu'aborde ici l'auteur, — sujet vraiment nouveau et que les organistes feront bien de méditer.

51. — *Chrétien Urhan ou un artiste pieux au XIXe siècle* (Revue de la *Musica sacra,* n° d'août 1876).

52. — *Les Orgues monumentales de la facture ancienne et de la facture moderne* (Important travail inséré dans le 2e fascicule de 1876 des Actes de l'Académie nationale de Bordeaux, et tirage à part, la même année, — Bordeaux, G. Gounouilhou, in-8° de 33 pages, plus 4 planches). Les *Orgues monumentales* complètent tout ce que M. Labat a écrit sur son instrument de prédilection. C'est son suprême adieu au grand interprète de ses pensées et de son exceptionnel talent de virtuose religieux.

II.

Les œuvres musicales de M. Labat sont encore plus nombreuses que ses œuvres littéraires, — elles sont même si nombreuses, si caractéristiques, si variées, qu'elles excitent l'étonnement de son biographe, et qu'elles exciteront également celui de tout lecteur impartial.

Nous allons les énumérer par ordre de numéros, en indiquant avec soin celles qui ont été *publiées*, et en faisant précéder d'un astérisque celles qui sont *purement instrumentales*.

Op. 1. — *O Salutaris* à quatre voix, avec accompagnement d'orgue, gravé et publié à Paris, par Simon Richault, 1828.

Op. 1 *bis*. — *Chant ou Chœur français sur la mort du général Foy* (même éditeur).

*Op. 2. *Air varié* pour le piano (Paris, Schlesinger, éditeur).

*Op. 3. — *Air varié* pour le piano, avec orchestre, sur des motifs du « Moïse » de Rossini.

Op. 4. — *Tantum ergo* à quatre voix, avec accompagnement d'orgue.

Op. 5. — *Domine, salvum fac* à trois voix, avec orchestre, 1829.

Op. 6. — *Lauda, Sion* à trois voix, avec accompagnement d'orgue, publié plus tard dans l'œuvre 269, pages 151-155.

Op. 7. — *Messe solennelle* à trois voix, avec orchestre.

Op. 8. — *Noël,* chœur avec orchestre.

Op. 9. — *Noël* pour trois voix égales et chœur, avec accompagnement d'orgue, publié plus tard dans l'œuvre 268, pages 98-101.

Op. 10. — *Ave Maria* pour trois voix et quatuor.

Op. 11. — *Messe facile* à trois voix, avec accompagnement d'orgue, écrite pour les élèves des révérendes Dames du Saint-Enfant Jésus ou Dames Noires, de Montauban.

Op. 12. — *Panis angelicus* à trois voix.

Op. 13. — *O salutaris* à trois voix.

Op. 14. — *Regina cœli* avec orchestre, d'après Choron.

*Op. 15. — *Valse romantique* pour le piano.

Op. 16. — 1re *Cantate* à trois voix et orchestre.

Op. 17. — *Oratorio de Noël* à grand chœur et grand orchestre.

Op. 18. — *Le Guerrier,* romance avec accompagnement de piano.

Op. 19. — *Le Sommeil près d'une mère,* romance avec accompagnement de piano.

Op. 20. — *Le Soupir,* romance avec accompagnement de de piano.

Op. 21. — *L'Espoir,* nocturne à deux voix, avec accompagnement de piano.

Op. 22. — *Pauvre Léon!* élégie avec accompagnement de piano.

Op. 23. — *Nocturne* à trois voix et accompagnement de piano.

Op. 24. — 2e *Cantate* composée en l'honneur de Mgr Dubourg, évêque de Montauban.

Op. 24 *bis*. — 3e *Cantate* composée pour la Supérieure des religieuses du Saint-Enfant Jésus, de Montauban.

Op. 25. — 4e *Cantate* pour un supérieur.

Op. 25 *bis*. — 5e *Cantate* composée pour Mgr de Trélissac, évêque de Montauban.

Op. 26. — 6e *Cantate* pour trois voix égales et orchestre.

*Op. 27. — *Le Siége de Montauban,* ouverture à grand orchestre, arrangée pour le piano à 2 et 4 mains.

Op. 28. — *Chant patriotique* pour voix seule et orchestre.

Op. 29. — *Variations* sur la « *Tyrolienne* » pour cornet à piston, avec orchestre.

Op. 30. — *Chœur montagnard,* arrangé à grand orchestre.

*Op. 31. — *Tyrolienne* de « *Guillaume Tell,* » de Rossini, orchestration.

Op. 32. — *Son regard.* — *Ne le faites pas pleurer.* — *La Quêteuse des pauvres.* — *Ce que j'aime.* — *Invocation au sommeil.* Cinq romances avec accompagnement de piano.

Op. 33. *L'Angelus,* duo nocturne avec accompagnement de piano.

Op. 34. — *Tantum ergo* à trois voix, avec accompagnement d'orgue.

Op. 34 *bis*. — *O salutaris* à trois voix, sans accompagnement.

Op. 35. — *Laudate* à trois voix, avec accompagnement d'orgue.

Op. 36. — *Première antienne* « alla Palestrina. »

Op. 37. — *Libera* à trois voix, en contre-point rigoureux.

Op. 38. — *L'Hirondelle,* romance avec accompagnement de piano.

Op. 39. — *Chant bachique.*

Op. 40. — *Les Laveuses du couvent,* « de Grizar, » mises en chœur et solo.

Op. 41. — *La Prière de l'enfant,* romance avec accompagnement de piano.

Op. 42. — *Le Papillon,* romance avec accompagnement de piano.

Op. 43. — *Le Rêve,* mélodie avec accompagnement de piano.

Op. 44. — *Les quatre « Antiennes »* à la sainte Vierge, et *deux « Tantum ergo »* à deux voix, avec accompagnement d'orgue.

Op. 45. — *Chant « d'Athalie, »* de Sigismond Neukom, arrangé à grand orchestre.

*Op. 46. — *Valse aérienne* pour le piano.

*Op. 47. — *L'aubade* d'Halévy, mise à grand orchestre.

*Op. 48. — *Petits morceaux d'orchestre pour distribution de prix.*

* Op. 49. — *Trois grandes marches* pour le piano, à quatre mains.

* Op. 50. — *Cinq morceaux* pour trombonne.

Op. 51. — *Deuxième antienne* « alla Palestrina, » à six voix.

* Op. 52. — *L'étude de la mesure,* exercice à quatre mains.

* Op. 53. — *Au clair de la lune,* variation à quatre mains pour le piano.

* Op. 54. — *La Clochette de Paganini,* rondeau à quatre mains pour le piano.

* Op. 55. — *Polonaise* à quatre mains pour le piano.

* Op. 56. — *Mélange,* tiré des opéras de Rossini, à quatre mains pour le piano.

* Op. 57. — *Rondo-Galop* pour le piano (Paris, Henri Lemoine).

* Op. 58. — 1re livraison de *Pièces d'orgue.*

* Op. 59. — 2e id.

* Op. 60. — 3e id.

* Op. 61. — 4e id.

* Op. 62. — 5e id.

* Op. 63. — 6e id.

* Op. 64. — 7e id.

* Op. 65. — 8e id.

* Op. 66. — 9e id.

* Op. 67. — 10e id.

* Op. 68. — 11e id.

*Op. 69. — 12e livraison de *Pièces d'orgue*.

*Op. 70. — 13e id.

*Op. 71. — *Trois fugues* à quatre parties pour l'orgue. Les deux premières, en *ré mineur* et en *ré majeur*, ont été publiées par M. Romary Grosjean, dans son *Album d'un Organiste catholique*. La troisième fugue, en *fa majeur*, est inédite.

Op. 72. — 7e *Cantate* à trois voix.

Op. 72 *bis*. — 8e *Cantate* à trois voix, composée pour Mgr de Cheverus.

Op. 73. — 9e *Cantate* à trois voix.

Op. 74. — *La Maison blanche*, romance, avec accompagnement de piano.

Op. 75. — *L'Angelus au village*, à deux voix, avec accompagnement de piano.

Op. 76. — *Ronde*, solo et chœur.

Op. 77. — *Les Etoiles*, mélodie, avec accompagnement de piano.

Op. 78. — *Le petit Savoyard*, romance, avec accompagnement de piano.

Op. 79. — *L'Orage*, rondo, solo et chœur.

Op. 80. — *Canon* à quatre voix, dans le style moderne.

Op. 81. — Deux *Adorations* au Saint-Sacrement, la première, solo et chœur à trois voix égales, avec accompagnement de piano ou orgue; la seconde, chœur à trois voix et piano ou orgue (Paris, Henri Lemoine). Ces morceaux ont été reproduits dans le *Recueil des Cantiques* (Op. 268, p. 41-48, 49-56).

Op. 82. — *Cantique pour le saint jour de Pâques*, solo

et chœur à trois voix égales, avec accompagnement de piano ou orgue. Ce cantique fait aussi partie de l'Op. 268, p. 1-6.

Op. 83. — *Cantique pour la fête de l'Ascension,* solo et chœur à trois voix, avec accompagnement d'orgue ou de piano; il se trouve également dans l'Op. 268, p. 7-27.

Op. 84. — *Cantique pour la fête de la Pentecôte,* solo et chœur à trois voix égales, avec accompagnement d'orgue ou piano. Fait partie de l'Op. 268, p. 24-28.

Op. 85. — *Cantique pour la fête de la Sainte-Trinité,* solo, trio et chœur à voix égales. On l'a également inséré dans le Recueil qui vient d'être indiqué dans les précédents numéros, p. 29-40.

Op. 86. — *Cantique pour la première Communion,* duo et chœur à deux voix égales, gravé dans le Recueil n° 268, p. 61-64.

Op. 87. — Dix *Chœurs* sur l' « *Air* » de Chateaubriand.

Op. 88. — *Consolatrix afflictorum.* Ce cantique, pour trois voix égales et solo, avec accompagnement d'orgue ou de piano, a été gravé dans l'Op. 268, p. 71-76.

Op. 89. — Cantique : *Heureux qui goûte les doux charmes,* solo et chœur à trois voix égales, avec accompagnement de piano ou d'orgue, publié dans le Recueil nº 268, p. 57-60.

Op. 90. — Cantique: *Toi, dont la puissance infinie,* chœur.

Op. 90 *bis.* — *Quatre petits cantiques,* à deux voix, *pour la première communion,* avec accompagnement de piano ou d'orgue ; ils ont été gravés plus tard dans l'Œuvre 268, p. 61-64, 65, 66 et 67.

Op. 91. — *Exercices d'ensemble pour l'étude du chant en chœur.*

*Op. 92. — *Exercices et gammes pour le piano.*

*Op. 93. — *Le Follet,* galop pour le piano.

Op. 93 *bis.* — *Le Joujou,* petit rondo, quadrille pour piano, à quatre mains.

*Op. 94. — *Rondo-Galop* pour le piano.

*Op. 95. — *La Rêveuse,* rondo-valse pour le piano.

Op. 96. — *Oremus,* solo et chœur à trois voix égales, avec accompagnement d'orgue.

*Op. 97. — *Trois fugues* à deux parties pour l'orgue.

*Op. 98. — *Trois autres fugues* à trois parties pour l'orgue.

Op. 99. — *L'Eternel est son nom,* chœur.

Op. 100. — *Inspire-moi,* chœur.

Op. 101. — *O Père qu'adore mon père,* chœur à voix égales.

Op. 102. — *Les Lauriers,* 10e Cantate, composée pour le Collége de Montauban.

Op. 103. — *O salutaris,* solo de baryton et chœur.

Op. 104. — *Adoremus,* solo et chœur, avec accompagnement d'orgue, publié dans la *Musica sacra,* en 1876.

Op. 105. — *O salutaris* à quatre voix, avec accompagnement d'orgue. Fait partie de l'œuvre 269, p. 201-206.

Op. 106. — *Triomphe de la foi,* cantique, solo, duo et chœur.

Op. 107. — *Adeste,* disposé en solo et chœur, avec accompagnement d'orgue.

Op. 108. — *Un vieux soldat,* mélodie avec cor et violoncelle obligés.

Op. 109. — *Un jeune Mousse,* romance, avec flûte obligée.

Op. 110. — *Ah! des flots,* chœur.

Op. 111. — *Qui donc m'a donné la naissance?* Chœur.

Op. 112. — *La Retraite,* fantaisie chorale.

Op. 113. — *Les Collégiens sans surveillance,* fantaisie chorale.

*Op. 114. — *Six Études* pour l'orgue.

Op. 115. — *Cours d'harmonie théorique et pratique,* d'après M. Fétis.

Op. 116. — *O nuit touchante,* Noël à deux voix égales et chœur, avec accompagnement de piano ou d'orgue. (Fait partie de l'œuvre 268, p. 98-101).

Op. 117. — 11e *Cantate* pour voix égales.

Op. 118. — 12e *Cantate* pour voix égales.

*Op. 119. — *Fantaisie concertante* pour le piano, à quatre mains.

*Op. 120. — *Fantaisie concertante* pour le piano, à quatre mains, sur des motifs d'Halévy.

*Op. 121. — *Impromptu* pour le piano, valse.

Op. 122. — *Sub tuum,* à trois voix (Paris, journal *Le Propagateur des Beaux-Arts,* de M. Dewingle, 1859).

Op. 123. — *Ecce Panis,* à voix mixtes, sans accompagnement. Ce morceau se trouve dans l'œuvre 269, p. 167-173.

Op. 124. — *Stella matutina,* cantique à quatre voix.

Op. 125. — *Ave Maria*, solo et chœur à trois voix égales, publié par E. Repos (Paris, 1867).

Op. 126. — *Sub tuum*, à quatre voix inégales, sans accompagnement. On trouve ce motet dans l'œuvre 269, p. 162-166.

*Op. 127. — *Impromptu* pour le piano, à quatre mains.

Op. 128. — *Regina cœli*, à quatre voix inégales, avec accompagnement d'orgue. Voir plus loin l'œuvre 269, p. 156-161.

Op. 129. — *Adoration au Saint-Sacrement*, à quatre voix.

Op. 130. — 12e *Cantate*, composée pour l'arrivée de Mgr Doney, à Montauban, en 1844.

*Op. 131. — *Fantaisie-polka* pour le piano, à quatre mains.

*Op. 132. — *Grande marche symphonique*, Napoléon III.

Op. 133. — *Ave Regina*, motet pour quatre voix.

Op. 134. — *Cœur de Jésus*, petit cantique pour quatre voix égales, solo et accompagnement de piano ou d'orgue. Cette charmante composition figure dans l'œuvre 268, p. 68-70.

*Op. 135. — *Rondo* pour le piano, à quatre mains.

Op. 136. — *Litanies de la sainte Vierge*, à quatre parties.

Op. 137. — *Cantique à saint Joseph*.

Op. 138. — 13e *Cantate*, solo et chœur à voix égales.

Op. 139. — *Causa nostræ lætitiæ*, cantique, solo, trio et chœur à quatre voix inégales, avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium. Ce cantique a été gravé dans l'œuvre 268, p. 77-97. — Importante composition.

Op. 140. — *Les Antiennes à la sainte Vierge,* motets à une voix, avec accompagnement d'orgue.

Op. 141. — *Alma Redemptoris,* chœur en contrepoint simple pour cinq voix.

Op. 142. — *Salve Regina,* à deux chœurs et huit voix réelles, envoyé à l'Académie de Sainte-Cécile, de Rome.

Op. 143. — *Faux-Bourdons* à trois voix.

Op. 144. — *Faux-Bourdons* à quatre voix.

Op. 145. — *Magnificat* pour quatre voix et orgue.

*Op. 146. — *Fugues* à deux parties pour l'orgue.

Op. 147. — *Cours de contre-point et de fugue.*

Op. 148. — *L'* « Athlète » grand opéra en deux actes, avec piano.

Op. 149. — *Fugues* à quatre parties pour orgue.

*Op. 150. — *Morceau* pour l'orgue, *récit d'Euphone en mi bémol.*

Op. 151. — 3e *Messe brève,* à trois voix et orgue.

*Op. 152. — *Mélange* sur le « Prophète » de Meyerbeer.

Op. 153. — *O quam suavis est,* motet pour trois voix inégales et chœur, sans accompagnement. On a gravé ce morceau dans l'œuvre 269, p. 120-126.

Op. 154. — *Litanies de la sainte Vierge,* solos et chœur.

*Op. 155. — *Mélange* sur « *Robert-le-Diable,* » de Meyerbeer, pour le piano.

*Op. 156. — *Deux Mélanges pour l'harmonium* ; le premier, sur « *Moïse,* » de Rossini ; le deuxième, sur « *Joseph,* » de Méhul.

*Op. 157. — *Etude en si bémol. Petite fantaisie pour le galoubet*, orgue.

*Op. 158. — *Prélude, fugue, élévation, duo* pour l'orgue (*Journal des Organistes*, de M. Romary Grosjean).

Op. 159. — *Le Piqueur*, chœur pour voix d'hommes.

Op. 160. — *Hâtons-nous!* chant patriotique sur la Pologne.

*Op. 161. — *Concerto d'orgue* en ré majeur.

*Op. 161 *bis*. — *Rondo* pour l'orgue ou le piano, sur un motif de J. Caussé.

Op. 162. — *Trois Romances*, chant et piano.

*Op. 163. — *Etude en mi bémol* (sortie); *Etude en mi majeur; Sortie en mi bémol*, pour orgue.

*Op. 164. — *Quatre Etudes* pour l'orgue (en mi mineur, — fa, — fa mineur et fa dièse majeur).

*Op. 165. — *Quatre Etudes* pour l'orgue (en fa dièse mineur, — sol bémol majeur, — sol majeur — et sol mineur).

*Op. 166. — *Quatre Etudes* pour l'orgue (en la bémol majeur, — la bémol mineur, — la majeur — et la mineur).

*Op. 167. — *Trois Etudes* pour l'orgue (en si bémol mineur, — si majeur — et si mineur).

*Op. 168. — *Sortie* (en ut) et *quatre petits versets* pour l'orgue.

*Op. 169. — *Offertoire* (en sol), *Sortie* (en mi majeur) et *Récit d'Euphone*, pour l'orgue.

*Op. 170. — *Magnificat en ré majeur* pour l'orgue.

Op. 171. — *Litanies simples*.

*Op. 172. — *Andante* pour l'orgue, jeu de bourdon.

*Op. 173. — *Le Départ.* Fantaisie pour le piano sur le « *Barbier* » de Rossini.

Op. 174. — *Missa pro defunctis*, harmonisée à trois voix égales.

*Op. 175. — *Sainte Cécile*, petite scène religieuse pour l'orgue, publiée comme livraison supplémentaire du *Journal des Organistes*, de M. Romary Grosjean, année 1877.

Op. 176. — *Tota pulchra es*, motet à trois voix et chœur. Fait partie de l'œuvre 269, p. 144-150.

*Op. 177. — *Quatre morceaux* pour l'orgue : *Final* (en fa), *Final* (en mi bémol), Communion et petite Fantaisie pour la musette.

Op. 178. — *O salutaris*, à trois voix seules. Gravé dans l'œuvre 269, p. 197-200.

Op. 179. — *Chœur* pour voix d'hommes.

*Op. 180. — *Deux Ouvertures* arrangées à quatre mains pour le piano : 1° *Les Noces de Figaro*, Mozart ; 2° *Roméo et Juliette*, de Steibelt.

Op. 181. — *Alma Redemptoris*, motet à quatre voix.

Op. 182. — *Filia-Sion*, motet à quatre voix et soli.

Op. 183. — *La Sybille*, oratorio.

Op. 184. — *Virgo gloriosa*, cantique à quatre voix.

*Op. 185. — *Six versets* pour l'orgue.

Op. 186. — *Te Deum* à cinq voix sur le chant liturgique, sans accompagnement.

*Op. 187. — *Andante* (en mi), *Moderato* (en sol) et *Sortie* en ré majeur, pour l'orgue.

Op. 188. — *Virgo gloriosa,* cantique pour oli et grands chœur.

Op. 189. — *Te Deum* pour quatre voix d'hommes, sans accompagnement.

*Op. 190. — *Quatre petits canons et quatre fuguettes* pour l'orgue. Publiés par E. Repos, dans l'*Illustration musicale,* en 1867, ces morceaux font partie de la Monographie de M. J.-B. Labat, par Théodore Nisard.

*Op. 190 *bis.* — *Petite fugue sur l'air* « Fleuve du Tage. »

*Op. 190 *ter.* — *Offertoire mélodique* pour l'orgue *(Journal des Organistes,* de M. Romary Grosjean, année 1864, 6e livraison).

*Op. 191. — *Deux Processions* pour l'orgue.

*Op. 192. — *Quatre Magnificat,* des 5e, 6e, 1er et 8e tons (Versets d'orgue pour). — Ce beau travail forme la livraison supplémentaire de l'année 1868 du *Journal des Organistes,* de M. Romary Grosjean.

*Op. 193. — *Deux Messes* pour l'orgue.

*Op. 194. — *Trois Magnificats brefs* (Versets d'orgue pour).

*Op. 195. — *Trois Offertoires brillants* pour l'orgue. — L'un de ces Offertoires a paru dans la livraison de mai-juin 1872, du *Journal des Organistes.*

*Op. 196. — *Trois Messes* pour l'orgue.

*Op. 197. — *Te Deum* pour l'orgue.

*Op. 198. — *Livre IV des œuvres d'orgue de Claude Merulo,* transcrites en notation moderne (Paris, S. Richaud, 1867, in-8o jésus).

*Op. 199. — *Livre Ier des œuvres de Marc-Antoine de*

Bologne, transcription en notation moderne (En projet de publication par la famille de M. Labat).

* Op. 200. — *Mélange* pour l'harmonium sur « *La Création,* » d'Haydn.

* Op. 201. — *Trois ouvertures de Mozart,* arrangées à quatre mains pour le piano : *Don Juan, — La Flûte enchantée, — La clémence de Titus.*

* Op. 202. — *Mélanges.* Fantaisie pour le piano, d'après l'opéra des « *Huguenots,* » de Meyerbeer.

* Op. 203. — *Mélange* pour l'harmonium sur les « *Saisons,* » d'Haydn.

* Op. 204. — *Trois ouvertures* arrangées à quatre voix :

Op. 205. — *O salutaris* pour deux dessus et chœur à six voix, sans accompagnement. Ce morceau figure dans l'œuvre 269, p. 189-196.

* Op. 206. — *Quatre morceaux d'orgue* : Entrée, Élévation, Communion et Sortie.

Op. 207. — *L'Art d'harmoniser un chant donné.* Trente exercices à 2, 3, 4, 5, 6 et 8 voix sur l'air « *Au clair de la lune.* »

Op. 208. — *Motet en l'honneur de saint Jean-Baptiste,* pour solos et chœur à quatre voix, avec accompagnement d'orgue. Cette composition remarquable a été insérée dans l'œuvre 269, p. 6-16. L'artiste l'a dédiée, comme de juste, A SON SAINT PATRON, et il a bien fait. Cette seule dédicace marque un travail *soigné, exceptionnel, supérieur.* Saint Jean-Baptiste protégera l'hommage que lui a offert son pieux enfant, et cet hommage, l'art catholique le rangera aussi au nombre de ses monuments.

* Op. 209. — *Deux grandes marches* pour le piano. Hommage à la mémoire de Meyerbeer et de Rossini.

Op. 210. — *Deux chœurs* pour voix seules : *Nocturne*, *Les Vendanges*, paroles et musique.

Op. 211.
Op. 212.
Op. 213. } *Trois chœurs* pour voix d'hommes, paroles et musique.

Op. 214. — *Chœur* pour quatre voix d'hommes, paroles et musique.

*Op. 215. — *Quatre morceaux* pour l'orgue : *Entrée*, *Offertoire*, *Élévation* et *Communion*. — La *Communion* a été publiée en 1874, dans le *Journal des Organistes*.

*Op. 216. — *Trois Sorties* pour l'orgue.

Op. 217. — *Impromptu à PIE IX*, solo et chœur à trois voix, avec accompagnement d'orgue. Fait partie de l'œuvre 268, p. 133-139.

Op. 218. — *Chœur* pour quatre voix d'hommes, paroles et musique.

Op. 219. — *La marche du conscrit*, pour voix seules, paroles et musique.

Op. 220. — *Pange lingua*, pour trois voix égales.

Op. 221. — *Panis angelicus*, pour trois voix égales et orgue (Œuvre 269, p. 127-131).

Op. 222. — *Le départ des Croisés*, pour voix seules, paroles et musique.

Op. 223. — *Cor dulce*, motet au Sacré-Cœur de Jésus, à trois voix égales et orgue. — Ce motet est gravé dans l'œuvre 269, p. 44-54.

Op. 224. — *Le petit Ramoneur*, voix seule et piano.

Op. 225. — *Les Forgerons*, chœur, paroles et musique.

*Op. 226. — *Deux Ouvertures* arrangées pour le piano : *Alceste*, de Gluck, à quatre mains ; *Iphigénie en Tauride*, de Piccini, à deux mains.

Op. 227. — *L'Alouette et l'Oiseleur*, chœur et solo.

Op. 228. — *Le Rhin allemand*, paroles d'Alfred de Musset.

Op. 229. — *Grande marche*, chant et piano.

Op. 230. — *Super flumina*, chœur à quatre voix et solo, avec orgue (Œuvre 269, p. 17-28.) — Cette composition a été inspirée à M. J.-B. Labat par nos désastres de 1870.

Op. 231. — *Gaudeamus*, motet pour la fête de tous les Saints, à quatre voix avec orgue (*ibid.*, p. 80-91).

Op. 232. — *Tota pulchra es*, pour trois voix égales et chœur, avec orgue (*ibid.*, p. 144-150).

Op. 233. — *Concussum est*, motet à saint Michel, pour quatre voix, solo et orgue (*ibid.*, p. 217-233).

Op. 234. — *Chant.*

Op. 235. — *Chant.*

Op. 236. — *Chant.*

Op. 237. — *Chant.*

Op. 238. — *O Adonaï!* Grande antienne pour solo de ténor, trio, chœur et orgue. Cette composition magistrale se trouve en tête de l'œuvre 269, p. 1-5.

Op. 239. — *Chant*, paroles et musique.

Op. 240. — *Stabat Mater*, à quatre voix. — Œuvre de prédilection.

Op. 241. — *Messe solennelle*, à quatre voix.

Op. 242. — *Invocation*, solo et chœur à voix égales.

Op. 243. — *Samson,* oratorio, paroles et musique.

Op. 244. — *Messe de Dumont,* harmonisée à quatre voix.

Op. 245. — *Chants populaires.*

Op. 246. — *Aspiration mystique:* La paisible retraite, mélodie pour voix seule, avec accompagnement de piano ou orgue. Fait partie de l'œuvre 268, p. 120-127.

Op. 247. — *Le divin prisonnier,* méditation pour voix seule et piano ou orgue, *(ibid.)*.

Op. 248. — *L'Adieu au monde,* mélodie religieuse pour voix seule et piano ou orgue *(ibid.,* p. 128-132).

Op. 249. — *Veni sancte Spiritus,* prose composée pour deux chœurs alternatifs et simultanés, formant six parties réelles, sans accompagnement. Ce morceau est gravé dans l'œuvre 269, p. 66-79.

Op. 250. — *Recordare, Jesu pie,* solo et chœur à quatre voix, avec orgue *(ibid.,* p. 55-65).

Op. 251. — *Parce Domine,* solo et chœur à quatre voix inégales, avec accompagnement d'orgue *(ibid.,* p. 212-216).

Op. 252. — *Étude* pour le violon et pour l'ophicléïde.

Op. 253. — *Vêpres complètes* à quatre voix.

Op. 254. — *Confitebor.*

Op. 255. — *Hymnes et Antiennes* harmonisées à quatre voix.

Op. 256. — *Ave verum,* à quatre voix et accompagnement d'orgue. Fait partie de l'Œuvre 269, p. 34-43.

Op. 257. — *Bone Pastor,* soli et chœur à quatre voix inégales.

Op. 258. — *Beati omnes* à quatre voix.

*Op. 259. — *Six fuguettes* pour l'orgue.

Op. 260. — *Nunc dimittis,* motet en plain-chant.

Op. 261. — *De profundis,* à quatre voix inégales et orgue. (Se trouve dans l'œuvre 269, p. 96-119). C'est une composition considérable.

Op. 262. — *Judica me, Deus,* à quatre voix.

Op. 263. — *Pie Jesu,* solo, chœur à trois voix inégales et orgue. Gravé dans l'œuvre 269, p. 174-177.

Op. 264. — *Lætatus sum,* solo, duo et chœur.

Op. 265. — *Nisi Dominus,* solo, duo et chœur.

Op. 266. — *Lauda Jerusalem,* solo, duo et chœur.

Op. 267. — *Ecce nunc benedicat,* solo, duo et chœur.

Op. 268. — *Cantiques et mélodies religieuses* pour voix égales, avec accompagnement de piano, d'orgue ou d'harmonium (Paris, chez Repos ; Toulouse, chez Rouget, et Saint-Dié, chez Grosjean, 1874, in-8° jésus, de 140 pages). — A proprement parler, ce Recueil est moins une œuvre particulière que la réunion de morceaux, la plupart écrits autrefois pour les élèves du pensionnat des Dames-Noires de Montauban. Les cantiques et les mélodies de ce volume se distinguent par l'onction religieuse, la limpidité du jeu harmonique et la transparence de l'harmonie. « L'application de l'auteur, dit un élégant « et habile critique, l'application de l'auteur à rester toujours « clair, mélodique, accessible à l'intelligence des exécutants, « est manifeste, et cette préoccupation, loin de nuire à l'effet « de l'œuvre, imprime, au contraire, au volume un charme « particulier, pour des oreilles peut-être moins bien préparées « aux savantes combinaisons de l'érudit et du contrapuntiste. « Chaque page, même parmi les plus simples, porte l'empreinte

« d'une main rompue à tous les secrets de l'art... Que dire du « tissu harmonique, un des aspects assurément les plus inté- « ressants des compositions de M. Labat? A écouter ces succes- « sions d'accords si soigneusement préparés, ces déductions si « neuves et cependant si logiques, l'oreille, entraînée à son insu « dans les tonalités les plus éloignées, ne se doute pas des sur- « prises que réserve à l'harmoniste l'analyse de ces productions. « Le Recueil se termine par trois *Méditations* pour voix seule, « d'une pénétrante mysticité, et par un *impromptu* en l'hon- « neur de Pie IX, composition entraînante, qui justifie bien « cette qualification, car, demandé à l'auteur à l'occasion « du 50e anniversaire du Souverain-Pontife, il fut écrit, « appris et chanté en quelques heures (1). »

Op. 269. — *Vingt-six grands motets solennels pour toutes les fêtes de l'année,* à trois ou quatre voix, solos et chœurs, avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium, *ad libitum,* (Paris, 1877, chez A. Lavinée; Toulouse, chez Rouget, et Saint-Dié des Vosges, chez Romary Grosjean, 1 vol. in-8o jésus, de 235 pages, avec un magnifique portrait de M. Labat, lithographié par Barbizet, et imprimé par Buttner, Thierry, Paris).

Les matériaux de ce volume étaient déjà préparés, lorsque l'auteur mourut, à la suite d'une cruelle maladie; mais la pensée de l'ancien Maître ne disparut pas avec lui : reprise pieusement par Madame Labat et par Mademoiselle Amélie, sa fille, l'œuvre projetée fut livrée à la gravure et donna naissance au beau volume dont nous venons d'indiquer le titre. — Les chanteurs habitués au charme mélodi-

(1) *Courrier de Tarn-et-Garonne,* no du 26 septembre 1874.

que, aux savantes combinaisons des cantiques français de M. Labat, ne seront point surpris de les retrouver dans les motets sur des textes latins. Peut-être même ces qualités ont-elles ici un caractère plus marqué. Affranchi de la gêne qu'impose l'emploi exclusif des voix égales, l'auteur a pu donner plus de largeur et de développement au dessin des parties. Les motets ont ainsi gagné en ampleur ce que le diapason des voix gagnait en étendue.

Si la mort ne nous avait point ravi le grand artiste que nous regrettons encore et que nous regretterons toujours, peut-être aurions-nous le bonheur de posséder le couronnement de son Œuvre par la publication de ses grands oratorios et de ses messes orchestrées.

La divine Providence en a disposé autrement : inclinons-nous avec un filial respect sous la puissante main de Dieu.....!

III.

Les travaux du fécond et pour ainsi dire inépuisable M. J.-B. Labat sont complétés, nous le savons de source certaine (1), par un volume manuscrit de *poésies*, *fables*, *épigrammes*, *chœurs d'orphéons*, *pensées philosophiques*, etc. Il est regrettable que ce livre ne

(1) Revue de la *Musica sacra*, n° du 6 février 1875, p. 23.

doive pas être publié, du moins pour le moment : le génie de notre artiste se ferait connaître alors sous un aspect inattendu. Les circonstances feront peut-être franchir un jour, au manuscrit dont nous parlons, le seuil des archives de la famille Labat. Ce sera une excellente fortune pour les amateurs de bonne et saine littérature. Il ne faut pas que la lumière soit cachée sous le boisseau.

CONCLUSION.

Ainsi que nous l'avions dit plus haut, l'ex-organiste de Montauban fit paraître, peu de temps avant sa mort, une notice sur Chrétien Urhan : ce fut le touchant adieu qu'il laissa échapper de sa plume expirante, et son suprême hommage au grand artiste qui n'avait pas peu contribué à décider de sa vocation, tout en imprimant à celle-ci le caractère éminemment religieux qu'on lui connaît et qui ne se démentit jamais un seul instant !

M. Labat n'oublia point non plus la cathédrale dont il avait tenu l'orgue avec distinction pendant de si longues années, ni l'église de Verdun-sur-Garonne, sa ville natale, ni celle de la paroisse d'Aucamville où il termina sa longue et laborieuse carrière. En effet, il a légué aux premières églises une copie du célèbre tableau de sainte Cécile par

Raphaël, dont l'original se conserve précieusement au musée de Bologne (Italie), et au sanctuaire de la paroisse d'Aucamville la somme nécessaire à la construction d'une tribune pour supporter l'orgue au-dessus du portail d'entrée (1).

Ces dernières volontés de notre cher et regretté défunt résument pour ainsi dire et couronnent de la manière la plus touchante toute l'existence de M. J.-B. Labat. Sainte Cécile fut toujours sa vraie patronne, comme musicien et comme enfant dévoué de l'église catholique, apostolique et romaine. On ne connaît point d'artistes qui, dans notre dix-neuvième siècle, aient donné, après eux, un plus gracieux souvenir du culte qu'ils avaient porté, pendant leur vie, à la musique belle et noble, que la religion bénit et que l'histoire conserve.

Et puis, dans son amour pour l'art, M. Labat n'oublie point la tribune du haut de laquelle il avait brillé, à Montauban, pendant près d'un demi-

(1) Mme veuve Labat, née Guilhelmine Sagansan, et sa fille unique, Mlle Amélie, craignant de ne pouvoir faire exécuter sur toile ces deux copies, songèrent tout d'abord à en donner la traduction sur deux vitraux; mais certaines difficultés ramenèrent la pieuse famille à son premier dessein. En 1876, un jeune artiste romain, d'un grand avenir, M. César Porta, a reproduit avec talent l'admirable page de Raphaël, dans ses plus exactes proportions : 2 m. 30 c. de hauteur sur 1 m. 50 c. de largeur, cadre non compris.

Quant à la tribune d'Aucamville, elle a été également construite et posée en 1876.

siècle : il en donne une, comme un modeste *memorandum*, de l'autre, à l'église d'Aucamville, lieu de sa militante retraite, témoin ému de sa mort si chrétienne !

Ces délicatesses de bienfaisance, jointes à la rare piété d'une veuve et d'une fille qui, par la présente publication des œuvres éparses ou inédites d'un époux et d'un père bien-aimé, élèvent aujourd'hui un monument à celui dont la mémoire leur sera toujours si précieuse et si chère, seront désormais, dans le monde des artistes sérieux, un grand exemple à suivre et un enseignement qui portera ses fruits.

Nous sommes profondément touché d'avoir été choisi, de préférence à bien d'autres, assurément bien plus capables que nous, pour retracer, en tête de cet ouvrage, la vie, le talent, la science, les vertus, le caractère moral et le but esthétique des travaux de M. J.-B. Labat. C'est un bien grand honneur pour nous ! La famille a voulu que celui qui avait été, dans l'*Illustration musicale*, l'historien de l'artiste qui n'est plus, consacrât sa vieille amitié au couronnement de son premier travail. Avons-nous réussi dans l'accomplissement de ce pieux devoir imposé à notre faiblesse par les sentiments les plus purs et les plus respectables? Sommes-nous parvenu à faire suffisamment connaître une existence qui doit servir de modèle à quiconque

porte en soi l'amour de l'art et le cœur d'un catholique? Avons-nous assez prié auprès des saints autels pour que notre tribut d'hommage à une mémoire vénérée fût en même temps un tribut de consolation chrétienne à deux cœurs qui ont perdu ce qu'ils avaient ici-bas, après Dieu, de plus cher au monde? — Nous voudrions ardemment pouvoir l'espérer; mais ce dont nous sommes certain, c'est que, malgré les imperfections de cette Notice biographique, la légitime renommée de M. Jean-Baptiste Labat n'en souffrira aucune atteinte : ses œuvres déjà connues et celles que vont offrir les pages de la présente publication, seront son plus bel et plus solide éloge. Il faut que la postérité dise de lui : *Defunctus adhuc loquitur*, et certainement elle le dira!

THÉODORE NISARD.

6 janvier 1879, *fête de l'Epiphanie*.

HISTOIRE DE L'ORGUE.

Les Hébreux, rangés sous la loi donnée à Moïse sur le Sinaï, virent bientôt leur culte revêtir toutes les formes indiquées dans le Lévitique. Les chants des Psaumes et des Cantiques retentirent dans l'enceinte où ils adressaient leurs hommages à celui que le divin décalogue leur prescrivait d'adorer. Leurs législateurs, esprits prophétiques, qui dans toutes les circonstances recevaient leurs inspirations d'en haut, s'empressèrent d'emprunter à la science des sons, encore dans l'enfance, tous les éléments qu'elle pouvait leur fournir pour rendre leur culte plus digne de son objet. Les instruments divers qui se rangeaient déjà, comme de nos jours, en trois catégories distinctes : instruments à cordes, instruments à vent et instruments de percussion, furent adaptés aux voix nombreuses dont les accents remplissaient le saint-lieu. Les sons vibrants de l'*Azor*, de l'*Azorla*,

du *Décacorde*, du *Kinnor*, du *Nabla*, du *Schofar*, du *Toph*, des *Cymbales*, du *Tintinnabulum*, du *Psaltérion*, etc., vinrent s'ajouter aux ressources naturelles de la voix humaine, et, dans les jours de grande solennité, les innombrables lévites se partagèrent en chanteurs et en instrumentistes.

Dieu, infini dans ses œuvres comme dans ses desseins, avait voulu que les premières lueurs des sciences se montrassent chez le peuple qui avait retenu longtemps captifs les descendants de Jacob. Les prêtres de ce pays, hommes studieux, recueillirent ces premiers éléments salutaires pour l'avenir des nations, et, après en avoir été longtemps les détenteurs exclusifs, enseignèrent autour d'eux à utiliser les facultés de l'intelligence humaine en les appliquant, non-seulement à l'invention et au perfectionnement des choses nécessaires dans la vie usuelle, mais encore en les élevant jusqu'aux combinaisons abstraites qu'ils avaient su pénétrer. Ce fut donc en Egypte que les sciences et les arts prirent naissance et se développèrent progressivement. L'ambition, ce fruit naturel de l'activité dont Dieu a doté l'homme, porta bientôt les Egyptiens à profiter des avantages que l'instruction leur donnait sur les autres peuples ; ils cherchèrent à franchir les limites où s'était renfermée l'autorité de leurs premiers rois. Environ deux mille ans avant l'ère chrétienne, on les vit se répandre sur les côtes méridionales de la Grèce et commencer leur œuvre de propagation intellectuelle.

Comme le germe fécondant déposé dans le sol n'attend, pour se développer et produire le végétal dont il est l'essence, que l'influence d'une température propice, le germe des connaissances importées dans ces nouvelles contrées n'attendait également que le génie vivifiant de sages législateurs pour y progresser sensiblement. La Grèce, destinée à son tour à devenir un nouveau foyer de lumières, ne tarda pas à voir ces hommes privilégiés qui, sous le nom de philosophes, de sages, de poètes (Rapsodes), travaillèrent ardemment à continuer l'œuvre commencée par les Egyptiens. L'art musical eut particulièrement ses adeptes, et l'on y vit depuis, les artistes fabuleux connus sous les noms de Mercure, d'Orphée, d'Amphion, de Linus, ceux des temps historiques, tels que Olympe et ses successeurs, s'occuper incessamment de ses progrès.

Ce peuple privilégié, parvenu à l'apogée de la civilisation que pouvait lui procurer l'efficacité de ses lois, en l'absence de la religion du Christ, à qui seule était réservée la mission de régler toutes les affections morales, de fonder une société selon les vues du Créateur et selon les lois de l'humanité, ce peuple, disons-nous, dut, au moment de sa grandeur, au moment où brillèrent ses jeux olympiques, compter un grand nombre d'instrumentistes, posséder, par cela même, une immense variété d'instruments de musique. Il est très-probable que tous ces instruments ne nous sont point connus; mais ceux dont les noms sont venus jusqu'à nous, sont là pour témoi-

gner hautement des nombreux essais qui furent faits pour le perfectionnement de l'art musical. Ainsi, nous voyons que la collection des instruments des Hellènes (à en juger du moins par ceux qui ont été cités par les poètes), fut peut-être plus riche, plus variée, plus perfectionnée que celle des Hébreux. Toutefois à Athènes, comme à Jérusalem, les divers instruments étaient rangés en trois classes : parmi les instruments à vent, on y distinguait ceux appelés *Monaule*, *Diaule*, *Athenus*, *Tibia*, *Busca*, *Syrinx*, *Carnix*, *Salpinx*, etc. ; les instruments à cordes étaient la *Lyre* ou *Cithare*, le *Lascanum*, le *Barbiton*, l'*Epigonion*, le *Chelys*, le *Phorminx*, le *Luth*, le *Sambuc*, la *Pandore*, le *Magad*, le *Pectis*, le *Trigonum*, etc.; enfin, comme instruments à percussion, on y voyait le *Sementorium*, le *Systre*, les *Cymbales*, les *Tymbales*, les *Krotales*, le *Tympanon*, etc. (1). L'invention et l'emploi de tous ces instruments précédèrent sans doute l'apparition et l'usage de celui dont il va être parlé, et qui formera le premier anneau de l'immense chaîne qui va se dérouler à nos yeux, et dont nous nous proposons, dans l'élaboration de ce petit travail, de suivre pas à pas toutes les sinuosités.

Nous voici donc à l'un des moments les plus délicats et les plus importants de l'histoire de la musique ; délicat, par l'effet du vague qui règne sur

(1) Il paraît certain que plusieurs de ces instruments, quoique sous des noms différents, furent en usage chez ces deux peuples.

le sujet qu'on a à traiter; important, par l'immensité de ses résultats. Les sciences mathématiques et physiques, que nous avons vues poindre chez les Egyptiens, s'emparant d'un de ces petits essais, dictés par l'instinct à quelque berger, et combinant leurs efforts, vont produire l'une des plus étonnantes conceptions de l'esprit humain, qui, en se transformant, viendra aboutir au magnifique instrument dont se parent nos grandes basiliques, dont la puissante voix anime, vivifie nos solennités religieuses, et qui, en renouvelant à chaque instant le saint enthousiasme qu'inspirait la harpe du roi-prophète, s'empare de la pensée, l'épure, et la fixe vers les régions célestes.

On le sait, quand il s'agit de découvertes remontant à la haute antiquité, les auteurs sont rarement d'accord sur les faits historiques qui ne reposent point sur des traditions parfaitement authentiques. Le vague, l'incertitude plaisent assez à certains esprits; le vaste champ des conjectures n'est pas sans attrait pour les imaginations aventureuses. Dans ce cas, chacun s'efforce naturellement de montrer la portée de son intelligence, l'étendue de sa perspicacité, en allant toujours plus loin que les écrivains, ses prédécesseurs, et fort heureux si, dans le feu de leurs recherches, dans l'entraînement de leur exaltation, ces hardis explorateurs ne franchissent pas les colonnes d'Hercule, et, voguant sur les flots ondulants du hasard, ne finissent par se perdre dans l'immensité de leurs rêves. L'inconnu recèle tant d'écueils!.....

Il est avéré que les anciens possédaient, bien avant l'ère chrétienne, un magnifique instrument, remarquable par les combinaisons de sa facture comme par la beauté de ses effets. Cet instrument est appelé *Organum hydraulicum* par Vitruve, *Flûte tyrrhénéenne* par Pollux, et *Triton* par Cornelius Severus. Or, il paraît certain que l'*Organum hydraulicum* présentait une grande analogie avec notre orgue actuel; seulement, comme sa désignation l'indique, il était mû par l'effet de l'eau, c'est-à-dire que la pression de l'air dans les tuyaux avait lieu au moyen de l'impulsion de ce liquide, au lieu de l'action du vent introduit par les soufflets.

C'est le passage de Vitruve sur cet objet (1) qui a servi de point de départ à tous les commentaires sur la probabilité de la nature de cet instrument et sur l'époque de son invention; néanmoins, dans tout ce qui a été écrit sur ce sujet, les hommes sérieux n'ont rien trouvé qui pût servir de base solide à l'établissement d'une opinion digne de prendre place dans les fastes historiques. Il paraîtrait que l'antiquité a vu, en divers lieux, plusieurs essais qui semblaient reposer sur le même principe (2). Ainsi,

(1) Vitruve, *de Architectura*, lib. X, cap. 13.

(2) Dom Bedos, dans son *Histoire abrégée de l'Orgue*, s'exprime ainsi à ce sujet: « On sait que les anciens ont divisé les orgues en deux espèces principales : en *hydrauliques* et en *pneumatiques*. Les unes et les autres n'ont jamais pu jouer que par le vent excité dans les hydrauliques, ou par une chute d'eau comme à nos grandes forges de fer, ou par un courant d'eau, qui, faisant tourner une roue à aubes, comme dans plusieurs

M. Fétis pense que l'instrument dont il s'agit, et qui fut désigné par le mot *Hydraule*, fut inventé à Alexandrie par le mathématicien Clésibius, environ 124 ans avant Jésus-Christ; mais il déclare n'avoir pu rien découvrir qui pût lui donner une idée précise du mécanisme de cet instrument. D'autres en attribuent l'idée à Archimède. Quoi qu'il en soit de l'absence de documents pour nous initier à la connaissance de la structure, de l'emploi et des effets de l'Hydraule, le fait de son existence ne peut être révoqué en doute.

Hiéron, disciple de Ctésibius, nous dit que l'Hydraule, à cette époque, avait la forme d'un petit autel; que la beauté et la puissance de ses sons excitait l'admiration, et que son importance parut telle, que plusieurs mathématiciens s'occupèrent du perfectionnement de son mécanisme. Les tuyaux, généralement en métal, y étaient en grand nombre, et l'exécutant y obtenait ses effets à l'aide d'un clavier. Le passage suivant de Claudien nous en fournit la preuve : « Sous l'impulsion légère des doigts errants, on fera résonner les voix innombra-

de nos usines, donnaient le mouvement à des manivelles, à des pompes semblables à celles de nos machines pneumatiques, ou par la vapeur de l'eau bouillante, comme à l'Eolipile et à nos pompes à feu; ou enfin par des soufflets que l'eau faisait mouvoir par le moyen de manivelles adhérentes à leur axes, comme à nos moulins à scier le bois, ou par quantité d'autres machines que chacun imaginait, et où l'eau était la cause du mouvement qui procurait le vent. »

(Dom Bedos, *L'Art du facteur d'orgues*, p. IV).

bles d'airain, et l'onde, agitée par un levier pesant, enfantera d'harmonieux concerts. »

Quelques siècles après, Tertullien est encore plus explicite : « Voyez, dit-il, cette machine étonnante et magnifique, cet orgue hydraulique composé de tant de parties différentes, tant de jointures, tant de pièces, formant un si grand assemblage de sons et comme une armée de tuyaux, et cependant tout cela pris ensemble n'est qu'un seul instrument. »

Quelques traits des écrivains de l'ancienne Rome nous donnent une idée de la destination de l'orgue hydraulique. La puissance de ses sons étant considérable, il figurait particulièrement dans les grandes enceintes où se réunissait le peuple-roi pour jouir des spectacles qui étaient alors en usage, tels que le cirque, le théâtre, etc. Dans un poème sur l'Etna, Cornelius Severus, qui vécut avant le siècle d'Auguste, compare l'effet de l'eau qui pousse l'air dans les cavités de la terre à celui de l'orgue hydraulique qui faisait retentir les voûtes du théâtre (1).

Tout porte donc à croire que l'invention de l'orgue hydraulique précéda celle de l'orgue pneumatique, c'est-à-dire de l'orgue qui fut entièrement soumis à l'action de l'air. Mais ici on a encore à déplorer le vague que jette dans les citations des auteurs la

(1) « Nam veluti, resonante diu Tritone canoro.
Pellit opes collectus aquæ, victusque movetur
Spiritus, et longas emugit buccina voces;
Carmineque irriguo magni cortina theatri
Imparibus numerosa modis canit arte regentis,
Quæ tenuem impellens animam subremigat undam. »

fâcheuse habitude dans laquelle on était d'employer le plus souvent comme un terme générique le nom qui avait été donné primitivement à un seul instrument. Ainsi, le mot *organum*, qui avait d'abord désigné quelques instruments à vent, finit plus tard par signifier tous les instruments en général et la réunion même des instruments aux voix. Il paraît que ce grave inconvénient se présente également à l'égard du terme *hydraule*, qui, après avoir été le nom de l'orgue hydraulique, fut employé pour signifier toutes les orgues, soit hydrauliques, soit pneumatiques, sans distinction aucune.

Au cinquième siècle de notre ère, l'empereur Julien nous donne l'idée d'un orgue pneumatique, lorsqu'il dit : « Je vois ici une toute autre espèce de tuyaux, car ils ont pris racine dans un sol de bronze ; leurs sons bruyants ne sont point produits par notre souffle ; mais le vent, s'élançant d'un antre formé de peaux de taureaux, pénètre dans tous les conduits, tandis qu'un artiste habile promène ses doigts agiles sur les touches qui y correspondent, et produit aussitôt des sons mélodieux. »

Plusieurs écrivains rapportent que l'orgue désigné par le mot *hgdraule* fut connu et employé dans la plupart des contrées qu'occupaient les Romains pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne ; il aurait eu même le privilége de l'emporter sur tous les autres instruments dont on faisait usage à cette époque, et, comme le piano de nos jours, il avait sa place, non-seulement dans les appartements des palais

habités par l'opulence, mais encore dans des salons beaucoup plus modestes. Voici, à cet égard, un passage d'un article de M. Danjou, le savant critique, qui nous édifiera sur ce point.

« Aux quatrième, cinquième et sixième siècles, dit-il, l'orgue était connu et cultivé dans beaucoup d'endroits, sur les bords du Jourdain, et au nord de l'Italie, au milieu des Gaules, partout enfin où Rome avait apporté son luxe et ses fêtes voluptueuses. Théodore Cassiodore, saint Augustin, saint Isidore, ont connu l'orgue pneumatique dans des pays différents, et une lettre, attribuée à saint Jérôme, rapporte qu'il y avait à Jérusalem un orgue à douze soufflets, qui s'entendait à mille pas de distance. Ammien Marcellin se plaint que, de son temps, la passion pour cet instrument faisait abandonner l'étude des sciences, et Sidoine Apollinaire loue Théodoric de n'en avoir point admis dans son palais. A cette époque, l'orgue faisait le charme des festins splendides, l'ornement du palais des princes ; et, si l'on en croit Martianus Capella, on trouvait des orgues dans tout l'univers connu des Romains, *hydraulas per totum orbem inveni;* et au milieu de l'Europe dévastée par des hordes de barbares, sillonnée en tous sens par le fer et l'incendie, ce magnifique instrument subsistait encore parmi les ruines des arts, et semblait destiné à produire les derniers accents de la civilisation expirante. L'usage tout profane auquel avait servi l'orgue jusqu'au septième siècle avait empêché les chrétiens de l'adopter

dans leurs temples, et les Pères de l'Eglise en avaient toujours rejeté l'emploi ; mais dès que les fêtes et les spectacles du paganisme eurent disparu avec les divinités pour lesquelles ils avaient été institués, l'orgue fut transporté dans les églises chrétiennes ; c'est là qu'il renversa les combinaisons musicales de tous les siècles précédents, et qu'il créa un art nouveau qui, dans toutes les phases de son progrès, a procuré aux générations qui se sont succédé des jouissances ineffables. »

Or, d'après tout ce qui vient d'être rapporté, il paraît évident que l'orgue hydraulique fut le premier connu, et que l'orgue pneumatique ne fut plus tard qu'une conséquence de cette première découverte, car la possibilité de mettre l'air en vibration par la pression de l'eau une fois reconnue, on devait naturellement être amené à faire agir l'air sur lui-même. Toutefois, il est à remarquer que, pour arriver à un développement rationel, pour amener cet instrument à produire les effets imposants dont il est fait mention, il fallut les efforts d'un grand nombre d'hommes de génie, puisque de Pindare, qui en a déjà parlé, à Ctésibius, qui, d'après cela, n'en aurait été que le modificateur et non l'inventeur, il y a quatre cents ans ; de Ctésibius à Tertullien on ne compte pas moins de cinq siècles. Ainsi, ce ne fut qu'après mille ans de travaux continuels que l'orgue hydraulique posséda cette puissance d'effets, cette perfection remarquable qui commanda l'attention de cet écrivain. Néanmoins, l'existence des deux systèmes

dans la construction de l'orgue avant son introduction dans les temples des chrétiens est un fait avéré, car Pollux, plus particulièrement, dit qu'il y avait deux instruments de ce nom : l'un, plus grand, était hydraulique; l'autre, plus petit, était pneumatique. Tous ces points historiques un peu indiqués, hâtons-nous de suivre cette magnifique découverte du génie humain dans ses développements successifs, et surtout dans l'application morale que le culte régénérateur lui réserve.

L'époque de l'invention de l'orgue pneumatique est demeurée entièrement inconnue ; néanmoins, tout porte à croire qu'il fut, comme l'orgue hydraulique, d'origine orientale. Ici le vaste champ des conjectures s'est de nouveau présenté devant l'investigation des archéologues. Les hypothèses ont été nombreuses, mais, en définitive, sans résultat réel pour l'éclaircissement de la question, objet de leurs recherches. Quelques auteurs ont cru que l'orgue pneumatique ne pouvait être que l'application de la *Syrinx* ou flûte de Pan, que nous avons vue chez les Grecs, application faite dans de vastes proportions (1). Ils ont pensé que des tuyaux de diverses dimensions, en imitation de cet instrument primitif, avaient dû être posés sur un buffet en forme de coffre percé de

(1) Personne n'ignore que la flûte de Pan était formée de plusieurs tuyaux de roseau, dont la diversité de longueur concourait à produire une série de sons successifs. Le sifflet dont se servent encore quelques chevriers, nous en donne une idée assez exacte.

trous, auquel on avait adapté un soufflet. D'autres ont vu dans cette espèce d'orgue le développement de la *cornemuse*, instrument connu des Romains sous le nom de *utricularium* ou *tibia utricularis* et dont les habitants rustiques de l'Ecosse et de nos montagnes d'Auvergne se servent encore de nos jours. Mais, quoi qu'il en soit de son origine, l'histoire nous apprend, et cette fois d'une manière entièrement authentique, que cet instrument fut admis à faire partie du culte catholique en l'année 660. Ce fut le pape Vitalien qui, par une bulle spéciale, en autorisa l'usage.

Cependant cet instrument, si éminemment religieux, si digne du culte du vrai Dieu par la majesté de son ensemble, ne devait se répandre que lentement dans les églises d'Occident, car ce n'est qu'un siècle après son admission définitive dans l'Eglise, que nous le voyons apparaître en France. Dans son immortel chef-d'œuvre, le *Génie du Christianisme*, Châteaubriand a dit que le christianisme avait inventé l'orgue ; si cette proposition paraît équivoque dans son sens absolu, vu la signification des faits qui viennent de se dérouler à nos yeux, relativement à tout ce qui concerne l'orgue hydraulique, il n'est pas moins vrai que, dans son sens moral et poétique, cette proposition est d'une vérité frappante. En effet, n'est-ce pas en associant cette immense machine aux chants qui furent entendus dans le lieu-saint, qu'on donna à ses accents un nouveau caractère, une nouvelle vie, car cette religion divine, partie du pied

de la Croix, devait avoir pour mission, non-seulement de purifier, de régénérer les cœurs, d'ouvrir une ère de grandeur inconnue en élevant l'homme de manière à le rendre digne de son origine et de la fin à laquelle il fut appelé, mais encore de vivifier, d'élever tout ce qu'elle admettait dans son sein, tout ce qui était destiné à se réchauffer au foyer du sanctuaire sacré, tout ce qui devait puiser l'inspiration dans ses dogmes consolateurs. Les chants, réglés d'abord par saint Ambroise, saint Augustin, saint Damase, saint Hilaire et autres Pères de l'Eglise, et modifiés plus tard par le pape saint Grégoire, formaient seuls le fond de la liturgie musicale catholique, lorsque l'orgue fut définitivement admis à prendre place dans l'enceinte des basiliques que la foi des fidèles faisait surgir dans toutes les contrées du monde chrétien.

Environ un siècle après que le pape Vitalien eut autorisé l'usage de l'orgue dans l'Eglise, Constantin Copronyme, empereur d'Orient, en envoya un à Pépin roi de France, dont le goût pour le chant religieux était connu. Ce fut en 757, comme l'attestent tous les historiens, que les Français entendirent le premier orgue dans l'église Saint-Corneille de Compiègne, où il fut placé. Cet instrument, étant joué par un artiste habile que l'empereur avait également envoyé pour en faire comprendre toutes les ressources, impressionna vivement les auditeurs. Quelques années après, le calife de Bagdad, pour témoigner de son admiration profonde pour le grand Charlemagne,

qui avait succédé à son père sur le trône fondé par Pharamond, en fit construire un, qu'il lui envoya également en hommage. Ces deux orgues, absolument semblables, s'il faut en croire nos Annales, étaient de fort petite dimension; car, malgré la place qu'exigeait inévitablement la complication du mécanisme, et celle non moins considérable que devait occuper la soufflerie, les auteurs nous assurent que ces instruments étaient portatifs. L'histoire ne nous a point transmis leur description détaillée, mais on voit cependant que les sons y étaient produits par l'action de l'air dans les tuyaux, au moyen d'une soufflerie, ce qui nous démontre qu'ils étaient basés sur le principe pneumatique.

Quoiqu'il semble naturel que l'effet produit en France par ces instruments ait eu pour résultat immédiat d'exciter une vive émulation dans l'étude des parties chorales appropriées aux cérémonies du culte, il ne paraît pas certain que les Français, de tout temps si actifs, doués de tant d'intelligence, d'un goût si parfait, aient réussi à imiter ces premiers modèles qu'ils admiraient. Si des efforts furent tentés pour y parvenir, l'histoire demeure seule en défaut, car nous voyons que ce ne fut que dans le siècle suivant qu'un prêtre vénitien, d'autres disent grec, nommé Grégoire, en construisit plusieurs en Europe. Louis-le-Pieux appela ce facteur en France, et le chargea d'en fabriquer un certain nombre, entre autres celui qui fut placé dans l'église d'Aix-la-Chapelle. Les intruments de ce facteur produi-

saient des effets étonnants, nous disent les auteurs contemporains; et si quelques-uns de leurs jeux plongeaient dans l'extase par leur suavité, il y en avait aussi qui, par leur éclat, par leur puissance, inspiraient l'épouvante. A cet égard, Walafrid Strabon rapporte qu'une femme qui entendit pour la première fois l'orgue d'Aix-la-Chapelle, tomba morte au milieu de l'église par l'effet du saisissement de frayeur que cet instrument lui fit éprouver.

Il semblerait, à en juger d'après les vignettes qui nous représentent les orgues du Moyen-Age, que la facture en demeura à peu-près stationnaire jusqu'au XIII[e] siècle; mais tout porte à croire que ces dessins ne nous donnent qu'une classe de ces instruments, c'est-à-dire ceux qui étaient portatifs et que l'exécutant aurait tenus sur ses genoux, semblables, par exemple, à celui que Raphaël a mis entre les mains de sainte Cécile, dans l'admirable tableau que cette sainte patronne des musiciens lui a inspiré. On comprend que ce ne sont point là des documents historiques sur lesquels on puisse baser la moindre conjecture, et qu'on doit seulement conclure de cela, qu'à toutes les époques il y a eu des orgues de différentes dimensions, et qu'à côté des grands instruments destinés aux édifices bâtis dans des proportions colossales, comme la plupart des églises qui datent des premiers siècles de l'ère chrétienne, il y avait également ceux qui étaient destinés à de simples oratoires. Le bon sens doit donc faire justice de certaines erreurs et suppléer, dans tous les cas, aux

lacunes historiques. Et d'ailleurs, un fait authentique qui vient encore corroborer notre assertion à cet égard, c'est la description particulière que le moine bénédictin Wolstan ou Wolston, a fait dans un poème adressé à l'évêque de Winchester, Elphège, d'un orgue que ce prélat avait fait construire pour son église métropolitaine, vers le milieu du X[e] siècle (951). Wolstan nous dit que cet orgue avait quatre cents tuyaux de cuivre, auxquels le vent était fourni par vingt-six soufflets, qui ne pouvaient être mis en mouvement que par soixante hommes robustes ; il ajoute que cet instrument rendait des sons si forts, qu'ils ressemblaient au bruit du tonnerre et qu'ils causaient une frayeur inexprimable aux femmes.

Ainsi que ces inscriptions qu'on lit sur les pierres, qu'une prévoyante sollicitude pour le voyageur a fait poser au début des chemins, le document où nous lisons ces quelques détails fixe à peine l'historien sur la marche de la facture de l'orgue en ces temps plongés dans l'ombre de l'oubli ; néanmoins, nous y voyons encore que l'orgue de l'église de Winchester était divisé en deux grands corps, simulant sans doute les deux buffets que nous appelons *Grand Orgue* et *Positif* dans l'orgue actuel. Mais comme on n'avait pas encore trouvé le moyen de réunir les deux claviers par l'effet de leur accouplement, et d'amener ainsi les deux parties de l'instrument à fonctionner simultanément sous les mains du même artiste, on voit que ces deux corps jouaient séparément et don-

naient le résultat de deux orgues distinctes, mais rapprochées l'une de l'autre. La partie du grand-orgue, la plus considérable des deux, était alimentée par quatorze soufflets, tandis que la partie du positif n'en avait que douze. Or, ces dispositions nécessitaient l'emploi de deux organistes, pour chacun desquels il devait y avoir, sans doute, un clavier, quoique le texte ne parle que d'un seul clavier de quarante touches.

Mais ici se présente naturellement une question des plus importantes pour l'histoire de l'instrument dont nous nous occupons: dans quel ordre étaient disposés ces quatre cents tuyaux dans leur rapport avec les quarante touches qui les mettaient en jeu? Etaient-ils accordés entre eux de manière à présenter le redoublement des unissons, des octaves, ou bien de façon à donner d'autres intervalles sur la même touche, comme cela eut lieu plus tard pour les jeux composés? C'est ce qu'on ne peut définir. Mais nous nous apercevons que nous entrons dans l'emploi de termes techniques sans y avoir préalablement préparé le lecteur; nous allons donc essayer de le mettre à même de nous suivre plus aisément dans nos raisonnements, en lui donnant d'abord la description des principales parties qui constituaient alors et qui constituent encore aujourd'hui ce vaste instrument, et dont nous aurons occasion de parler dans cet exposé.

Les jeux qui entrèrent primitivement dans l'ensemble harmonieux de l'orgue se classèrent tout

aussitôt en deux catégories : en jeux à *bouche* et en jeux d'*anches*. Dans ceux de la première, où les tuyaux étaient droits et quelquefois recourbés, l'air, mis en vibration dans le sens de la longueur du tuyau par divers procédés, communique ces vibrations à l'air extérieur, lesquelles y produisent instantanément un son qui devient appréciable lorsque ces vibrations sont assez rapides. Pour ébranler et refouler la colonne d'air que renferme le tuyau, il faut nécessairement faire intervenir cet élément dans le tube; c'est donc en soufflant dans le tuyau, qui se trouve disposé de manière à ce que le courant d'air vient se briser sur le tranchant des bords de l'orifice, qu'on obtient ce résultat. Les tuyaux à bouche, qui composent les jeux doux, sont construits d'après ce procédé sonore. Chaque tuyau produit un son particulier, comme dans les instruments des percussion à clavier chaque corde ne donne qu'une intonation, ce qui nécessite l'emploi de cette multitude innombrable de tuyaux pour obtenir toutes les intonations du diapason connu, et surtout pour léur donner toute la puissance nécessaire. Dans ces sortes de jeux, la différence d'intonation est produite par le moyen des longueurs diverses données aux tuyaux, comme dans les instruments à cordes par la différence de longueur que l'on donne à celles-ci, car on sait qu'en principe les sons sont plus ou moins graves, plus ou moins aigus, en raison des longueurs données aux tuyaux ou aux cordes sonores. Dans les tuyaux de la seconde catégorie, les vibra-

tions se communiquent à l'air extérieur par les battements multipliés d'une languette métallique placée à l'embouchure du tuyau, et qui, fixée sur un seul point, demeure libre dans une partie de sa longueur. C'est cette partie libre de la languette, placée en face de la partie concave de l'embouchure, qui se trouve poussée contre les parois de celles-ci, par l'insufflation de l'air; la résistance de l'air extérieur la forçant à revenir sur elle-même, une alternative de mouvements semblables a lieu tout aussitôt, et ces mouvements étant assez rapides, communiquent ces vibrations à l'air extérieur et y provoquent le son. Ce petit appareil ingénieux s'appelle une *Anche*. Mais ici remarquons que l'intonation du tuyau n'est pas, comme dans les tuyaux à bouche, en raison de la longueur du tube, mais bien de la longueur, de l'épaisseur de la languette, ainsi que du nombre de ses vibrations. Il y a donc, dans l'orgue, deux sortes de jeux : ceux à bouche, qui sont les jeux doux, appelés ordinairement *Jeux de fonds*, parce qu'ils servent de base à l'ensemble sonore, et ceux pourvus d'une *anche*, qui sont les jeux forts.

Les documents historiques ne fournissent point d'éclaircissements suffisants pour qu'on puisse constater avec certitude la nature particulière des jeux qui furent employés dans ces essais du Moyen-Age; chaque écrivain établit des conjectures à cet égard. Certains pensent que les jeux d'anches durent être les premiers admis dans l'orgue, tandis que d'autres augurent le contraire; cependant les passages des

auteurs, qui ont rapport aux effets que ces instruments produisaient alors sur les auditeurs, donnent à entendre qu'il y eut des jeux des deux espèces, car les jeux d'anches seuls, dont la rudesse était patente, n'étaient guère faits pour causer le ravissement par leur suavité, pas plus que les jeux à bouche, à étonner par leur éclat, par leur puissance, et à exciter la terreur sur les organisations nerveuses. Le vague le plus absolu règne donc encore sur ce point. Quant à la disposition des touches du clavier, nul doute qu'elles ne fussent placées primitivement dans un ordre purement diatonique, car ce n'est que vers le XV[e] siècle qu'apparaît le premier clavier chromatique; d'ailleurs, l'échelle de l'instrument ne devait-elle pas être en rapport avec l'échelle de la tonalité connue et usitée à cette époque, qui était celle du plain-chant entièrement diatonique, puisque les demi-tons parasites, qui vinrent le corrompre, ne se montrèrent que plus tard (1)?

Il était naturel que la facture de l'orgue suivît la marche tracée par le mouvement musical de chaque époque; et puisque cet instrument renfermait, dans la disposition de ses jeux, une foule d'éléments

(1) Les claviers primitifs ne furent que d'une octave. Leur étendue en longueur était de cinq pieds six pouces, et chaque touche avait six pouces de largeur. On ne se servait que de la main droite; les touches en étaient si dures, qu'on ne pouvait les faire mouvoir qu'à coups de poings. Plus tard on étendit le côté des basses, et alors on fit usage des deux mains. Le perfectionnement du mécanisme permit ensuite de jouer avec les doigts.

(Dom Bedos : *Traité du facteur d'orgues.*)

harmoniques qui ne se rencontraient pas dans les autres produits des combinaisons sonores, il lui appartenait, par cela même, d'être, dans l'avenir, le seul qui pût résumer l'état de la science des accords. Aussi, les premiers essais tentés pour établir la relation simultanée des sons se montrent-ils sur l'instrument inauguré par Pépin. Ces ébauches grossières, qui prirent au IX[e] siècle le nom de *Diaphonie*, ne tardèrent point à donner aux facteurs d'orgues l'idée de combiner les intonations déjà si nombreuses de leur instrument dans un autre rapport que celui d'unisson et d'octave qui avait prévalu jusque-là. Ils accordèrent d'abord certains jeux à la quarte, à la quinte, seuls intervalles admis primitivement dans l'harmonie, et plus tard, lorsque les tierces eurent cessé d'être considérées comme des dissonances, elles y furent également admises. Il y eut encore des jeux qui, recevant plusieurs tuyaux à chaque note, eurent ces tuyaux accordés de manière à ce que chacune de ces notes donnât intégralement un accord parfait majeur. Cette succession de tons sans analogie, ces intervalles de quarte, de quinte, se produisant sans interruption, semblaient devoir donner le résultat le plus anti-musical, la cacophonie la plus affreuse que l'esprit humain eût pu concevoir; mais ici, par un de ces phénomènes impénétrables de la nature, assez semblable à celui que produit le mélange hétérogène dont on voit l'application dans la science d'Hippocrate, où, par le moyen d'une fusion aussi mystérieuse qu'habile, les substances

les plus malfaisantes viennent concourir à des effets salutaires pour la santé de l'homme, cette anomalie discordante, si singulièrement combinée, se mêlant à la masse imposante des unissons et des octaves fournis par les jeux de fonds, y réalisa l'harmonie la plus étonnante par sa majesté et par son caractère de mysticité. Ces nouveaux jeux, accordés comme il vient d'être dit, à des intervalles divers, jeux qui se trouvent encore dans nos orgues actuelles, prirent le nom de *jeux composés* et de *jeux de mutation.*

La combinaison de jeux que nous venons de décrire se montra dans l'orgue de l'église d'Halberstadt en Allemagne, construit au XIII[e] siècle; mais on doit augurer que ces essais avaient eu lieu bien antérieurement, car l'art de la facture se trouvait aussi avancé dans d'autres contrées, en Angleterre surtout, que dans le pays qui nous offre cet exemple. On voit également par ce qui est dit de l'orgue d'Halberstadt, que nous venons de citer, que la soufflerie n'avait pas encore été perfectionnée, puisqu'il y avait vingt soufflets semblables à nos soufflets de forge. Ce ne fut que plus tard qu'on découvrit le moyen d'augmenter le volume et l'intensité du vent en chargeant les soufflets d'un poids, procédé qui devait en accélérer l'action.

On ne distingue point à quelle époque parurent les divers perfectionnements du mécanisme intérieur, qui, au moyen de réglettes ou registres adaptés aux trous des sommiers, c'est-à-dire aux caisses sur lesquelles reposent les tuyaux, et conduits ensuite jusque

sous la main de l'organiste, donnèrent la facilité de séparer ou de réunir les divers jeux.

On ne tarda pas, sans doute, à remarquer qu'on pouvait faire correspondre à la même touche du clavier plusieurs jeux, quelles que fussent d'ailleurs leurs dimensions, et bientôt la même note eut, par ce moyen, des tuyaux à bouche de longueur double, triple et quadruple, qui produisaient à la fois autant de sons à l'octave l'un de l'autre, car, d'après le principe qui régit la structure de ce genre de tuyaux, principe que nous avons déjà indiqué, un tuyau de quatre pieds donne exactement l'octave grave d'un tuyau qui n'en a que deux ; un tuyau de huit pieds donne par cela même l'octave basse d'un tuyau de quatre ; celui qui a seize pieds, l'octave grave de celui qui n'en a que huit ; et enfin celui de trente-deux pieds, longueur la plus considérable pour que le son demeure perceptible, l'octave de celui de seize. Le même résultat fut obtenu dans les jeux d'anche, en variant dans les mêmes proportions la longueur des languettes, car remarquons que la longueur des tuyaux ne varie ici que pour la modification et l'intensité du son.

Une foule d'autres inventions concernant la sonorité furent ajoutées à celles qui s'appliquaient au mécanisme et à la longueur des tubes ; ainsi, pour modifier le timbre des jeux, pour en caractériser le son, on varia à l'infini la forme des tuyaux. On en construisit de carrés, en bois ; d'autres en étain, ayant la forme cylindrique (1) ; d'autres furent faits

(1) Selon les poètes, dans l'antiquité les métaux les plus

en forme de cône, ou de deux cônes renversés et superposés, ou encore surmontés d'un autre petit tuyau ayant l'aspect d'une petite cheminée. Enfin, on boucha certains jeux par leur extrémité supérieure, ce qui fit rendre à leurs tuyaux l'octave grave de leur capacité réelle, en obligeant la colonne d'air à parcourir deux fois la longueur du tube avant de s'échapper. Chaque série reçut un nom différent. Mais, précisons de notre mieux l'époque de ces diverses découvertes.

Au XIVe siècle, François Landino, organiste célèbre de Venise, dont nous donnons ailleurs quelques détails biographiques, concourut au perfectionnement de la facture de son instrument. A peu près un siècle plus tard (1470), un Allemand, nommé Bernard, inventa, dit-on, le clavier des pédales; cependant, quoique ce fait historique ait été répété par une infinité d'auteurs, il se trouve attaqué aujourd'hui dans un ouvrage que vient de publier, sur cette matière, un amateur distingué, M. Hamel. Cet écrivain réfute toutes les opinions émises et généralement accréditées sur cet objet, en assurant que l'orgue de l'église de Saint-Nicolas d'Utrecht, construit en 1120, fut pourvu d'un pédalier, qui était un jeu isolé. Il cite également l'orgue d'Halberstad, dont nous avons parlé, comme ayant eu un clavier de pédales; à la vérité,

précieux figuraient dans la construction des orgues; il y aurait eu des tuyaux en or, en argent, en airain, etc. Le moyen-âge, moins magnifique, se serait contenté du verre, du cristal, voire même du carton, comme nous l'indiquons plus loin.

ici ce n'était que des tirasses, c'est-à-dire un mécanisme placé aux pieds, qui faisait jouer les tuyaux qui appartenaient déjà aux claviers des mains.

Vers la même époque (XVe siècle), le clavier devint chromatique. L'orgue de Saint-Salvador, à Venise, fut le premier où parut cette nouvelle combinaison. Antérieurement, suivant la marche de la tonalité du chant ecclésiastique, l'art du facteur d'orgue, comme nous l'avons déjà dit, avait dû adopter naturellement, pour la disposition du clavier, la forme de l'échelle de celle-ci; ainsi le clavier ne renfermait alors que trois demi-tons qui venaient s'adjoindre aux tons entiers dans cet ordre : de *mi* à *fa*, de *la* à *si bémol*, et de *si* à *ut*. Constatons que ce ne fut pas le changement de la tonalité du chant qui dicta cette modification dans cette partie de l'orgue, mais bien l'altération de ce chant primitif, altération qui avait été la conséquence des relations des peuples d'Occident avec ceux d'Orient, par l'effet des croisades. Les ressources offertes par la combinaison du clavier chromatique vinrent fournir aux organistes le moyen d'obtenir de nouveaux effets, en mettant à leur disposition un plus grand nombre de sons, et dans un ordre qui leur avait été inconnu. C'était l'indice certain du besoin d'innovation qui travaillait les esprits, et surtout de cette gêne pesante que semblaient éprouver quelques auteurs dans le cadre resserré de l'ancienne tonalité.

Cette nouvelle invention, qui précéda, sans doute, celle de l'accouplement des claviers, vint offrir à

l'organiste la faculté de disposer simultanément de toutes les ressources sonores de l'instrument qu'il trouvait ainsi placées à la portée de ses mains et de ses pieds. Titelouze, organiste français, d'un grand mérite pour son époque (XVIe siècle), publia un recueil d'hymnes, dont la préface contient le passage suivant : « Outre que nous avons augmenté la perfection de l'orgue, depuis quelques années, en faisant construire, en plusieurs lieux, avec deux claviers séparés pour les mains, et un clavier de pédales à l'unisson des jeux de huit pieds, contenant vingt-huit ou trente marches, tant feintes que réelles, pour y toucher la basse-contre à part, sans toucher de la main la taille sur le second clavier, la haute-contre et le dessus sur le troisième. »

Récapitulant les diverses données historiques sur cet important objet, on trouve qu'au XVIe siècle les jeux de l'orgue consistaient en jeux de *Flûte*, *Prestant*, *Bourdon*, *Flûte ouverte et bouchée*, *Régale* (premier jeu d'anche connu), *Cromhorn*, *Voix humaine*, *Trompette*, l'*Arigot*, *Nazart*, *Tierce*, *Quarte*, *Cornet*, *Plain-jeu et Cymbales*. Les jeux de seize pieds étaient encore rares. Mais cette dimension ne tarda pas à être dépassée, car en 1545 le dominicain *Bernardo degli argenti* fit un orgue pour la cathédrale de Florence, où il plaça un jeu de 20 pieds qui fut, comme le dit l'auteur, le seul connu de cette dimension. Rappelons ici un essai assez singulier, c'est celui qui eut lieu dans l'orgue de Sainte-Marie de Ravenne, de jeux en carton. Il paraîtrait même que l'effet sonore en

était assez satisfaisant; cependant tout porte à croire que ce procédé a rencontré peu d'imitateurs (1).

Enfin dans ce XVIe siècle, de mouvement intellectuel si marqué, et pendant que le facteur français que nous avons nommé, ainsi que ses confrères, travaillaient ardemment pour nos églises, Bartholomeo Antequati et son fils Graziado dotaient l'Italie de cent

(1) Mais, en fait de singularités, on peut citer l'idée bizarre qu'eurent quelques facteurs de la fin du XVIIe siècle, et qui consista à parer l'extérieur des buffets de l'orgue de certains attributs. Encore si l'on s'en était tenu à y faire figurer des statues, des vases, des figures d'animaux; à donner aux tuyaux de la montre les formes les plus pittoresques, le mal n'eût pas été très-grave; mais on ne s'arrêta pas là. Qu'on se représente des marionnettes en action donnant un concert: ainsi, il y eut des anges qui tenaient une trompette à la main, laquelle venait se placer sur leur bouche, au moyen d'un mécanisme; d'autres étaient nantis des divers instruments contenus dans l'orgue; toujours par le même procédé mécanique, certains frappaient des tambours, des cymbales, des carillons; et, pour que l'ensemble fût parfait, un ange, d'une plus grande dimension, un archange sans doute, battait la mesure. Ce n'était pas assez: il fallait que tout dans la nature, dans la création, intervînt dans ce concert donné au Créateur. Autour de cet orchestre scintillaient des étoiles argentées; le soleil, la lune, les planètes, tournant sur des axes, venaient agiter des grelots, tandis que la famille ailée, tous les virtuoses du bocage s'y voyaient représentés par le rossignol, la fauvette, le merle, le coucou, etc., sous le commandement suprême d'un aigle.

Les facteurs s'ingéniaient également à trouver ce qui s'adaptait le mieux à chaque localité. A Barcelone, le frontispice de l'orgue portait une figure de maure qui tremblait au son des jeux doux; mais si les jeux d'anches intervenaient, alors ses yeux roulaient dans leurs orbites, ses dents s'entrechoquaient, et toute sa face présentait l'aspect d'un être livré à d'affreuses convulsions. Enfin, l'orgue de la cathédrale de Beauvais possédait une statue de saint Pierre, qui, le 29 juin, jour de sa fête, donnait la bénédiction au peuple.

quarante orgues beaucoup plus parfaites que celles fabriquées par leurs prédécesseurs. L'Allemagne, dans le même temps, applaudissait aux travaux considérables des Erard-Smidt, des Frédéric Kerbs, des Nicolas Mullner et des Rodolphe Agricola. L'Angleterre, l'Espagne, marchaient également dans la voie du progrès, et voyaient des facteurs habiles réaliser, par les mêmes procédés, des travaux que les générations futures devaient admirer, quand un homme, doué d'une imagination active, pénétrante, que réglait une réflexion soutenue, vint enrichir, non-seulement la facture de l'orgue, mais les sciences positives, d'une découverte de la plus haute importance en inventant la *balance pneumatique*. Ce fut à Chrétien Farner, organiste à Wittin, que la société devint redevable de cette ingénieuse invention. On eut alors un moyen infaillible pour condenser la force du vent et pour en faire, dans tous les cas, une distribution rationnelle entre les divers jeux de l'orgue.

Néanmoins ce XVIe siècle, que nous venons de parcourir, avait vu s'introduire dans le sein de l'Eglise catholique une agitation extrême : la réforme prêchée par Luther avait trouvé de nombreux adhérents et progressait sensiblement en divers lieux, particulièrement en Allemagne, où elle avait pris naissance. Un nouveau culte fut établi, dans lequel son fondateur admit aussitôt le chant et l'orgue, désormais inséparables dans l'émanation de toute expression religieuse. Cependant, en apportant une foule de modifications dans la liturgie catholique de laquelle il

dérivait, le culte réformé y changea, en partie, la destination de l'orgue. Dans les cérémonies du culte catholique, cet instrument était destiné plus particulièrement à alterner avec le chant du chœur et à faire entendre à divers intervalles, pendant le silence des voix, les ressources de son harmonie puissante. Dans le culte réformé on lui confia un rôle beaucoup plus modeste : il fut employé seulement à accompagner le chant des psaumes et des chorals, avant et après lesquels il faisait entendre un prélude et un postlude. Or, de cette destination opposée, entre l'orgue du culte catholique et celui du culte protestant, vint bientôt une différence marquée dans la combinaison des jeux appliqués à l'un et à l'autre de ces deux instruments ; différence encore plus sensible de nos jours. Ainsi, l'orgue catholique, qui devait être entendu seul, fut construit en vue de son objet et reçut les jeux qui pouvaient lui fournir la variété, la puissance des effets, tandis que l'orgue protestant se composait plus particulièrement des jeux qui convenaient le mieux à l'accompagnement.

Aidés de la découverte précieuse de Chrétien Farner, ainsi que de tous les éléments de perfectionnement que leurs prédécesseurs avaient introduits dans la facture de l'orgue, les facteurs des XVII[e] et XVIII[e] siècles s'élevèrent dans leurs ouvrages à un très-haut degré de perfection ; aussi pendant cette période de temps les églises d'Italie durent une quantité étonnante d'orgues aux habiles facteurs Azzolino della Ciaja, Sienne, aux membres de la famille Tronci, ainsi

qu'à Pistoie, Eugène Baroldi, Jean-Baptiste Romai, Serazzi de Bergame, Manchini et enfin à Calido, élève de ce dernier, qui, en 1795, en avait construit, à lui seul, le nombre énorme de trois cent dix-huit, dont plusieurs étaient de très-grande dimension. Pendant cette même période de temps, les églises de France s'enrichissaient également d'une infinité d'orgues vraiment remarquables, dues à des facteurs du plus haut mérite, tels que Dallery, Dom Bedos, Cliquot, qui se surpassa lui-même dans la construction gigantesque de l'orgue de Saint-Sulpice, de Paris, terminé en 1781. Dom Bedos, savant bénédictin, né à Caux. dans le diocèse de Béziers, donna également la mesure de son talent de facteur, dans l'érection de l'orgue de la métropole de Bordeaux ; mais ce qui l'a recommandé particulièrement à la reconnaissance du monde musical, c'est son traité de la facture de l'orgue, qui a servi longtemps de guide aux facteurs qui lui ont succédé. Les facteurs allemands travaillèrent également à élever un grand nombre de ces instruments dans les églises des deux cultes qui se partageaient les habitants de ces divers Etats ; les noms des Jean Scheibe, des Godefroi Silbermann, des Jean-Jacques et Michel Wagner, des Chrétien-Amédée-Schroetker, des Ernest Marc, des Gabler de Ravembourg, des J.-G. Transcher, et enfin de l'abbé Vogler, seront toujours honorés dans ces contrées si musicales de l'Europe.

Tant d'améliorations successives introduites dans la facture de l'orgue, améliorations qui embrassaient

toutes les parties de l'instrument jusque dans les plus petits détails, avaient donc amené tous ces hommes d'élite à fabriquer des orgues monumentales, dignes en tout point de l'objet auquel elles étaient destinées, quand l'art mondain, c'est-à-dire l'art employé à l'expression des passions humaines, vint faire irruption dans l'asile de la prière et y faire circuler son souffle agité. Déjà, presque à chaque siècle, les chants graves, dévotieux, dus aux inspirations des premiers Pères de l'Eglise, avaient été ternis par des accents impurs et des éléments parasites; néanmoins, par les décisions sévères des conciles et quelquefois aussi par la légitime influence de quelques grands compositeurs, le mauvais effet de ces essais anti-religieux avait été un peu atténué, quand l'art dramatique, revêtant les formes les plus séduisantes, se fortifiant d'un élément encore inconnu jusqu'alors, la dissonnance naturelle, qui avait créé un art nouveau, vint de rechef frapper à la porte du sanctuaire pour s'y introduire et y prendre une place beaucoup trop considérable. Dès ce moment le chant religieux, entraîné comme par une force invincible, s'est laissé conduire peu à peu dans le domaine de l'expression. Or, cette nouvelle tendance ne pouvait manquer d'influer sur l'orgue, qui, appelé à mêler ses sons aux accents de la voix, à s'identifier avec les chants de nos cérémonies, devait naturellement s'inspirer aux mêmes sources et se nourrir des mêmes substances. L'orgue, placé sous la pression de cette nouvelle influence, va donc chercher à quitter son

caractère calme, majestueux, son onction mystique, pour recourir à l'imitation des effets de la musique moderne. Maintenant sera-ce un bien, sera-ce un mal? Nous laissons aux philosophes chrétiens le soin de prononcer sur cette question importante, qui n'est peut-être rien moins qu'une question d'avenir!... Pour nous, nous allons continuer à nous renfermer dans le cadre de nos recherches en vue seulement de notre sujet, et examiner ce qui a été tenté par les facteurs d'orgue pour modifier cet instrument dans le sens que nous venons d'indiquer.

Depuis environ un siècle, les facteurs d'orgue, comme les artistes en général, se plaçant au seul point de vue dramatique et faisant abstraction de toute considération religieuse, n'ont reconnu dans l'orgue que l'un des principaux membres de la grande famille instrumentale. Alors, l'uniformité de ses sons, quant à leur degré de force, leur a paru un défaut capital. Déjà, depuis Lulli en France, Scarlatti en Italie, Hasse et Handel en Allemagne, les tendances de tous les auteurs se concentraient vers l'expression, lorsque le génie de Gluck vint demander non-seulement aux voix, mais encore à l'orchestre, des effets de couleur inconnus jusqu'à lui. Les instrumentistes, mis en demeure de produire des nuances auxquelles leurs instruments semblaient se refuser par l'état de leur construction vicieuse, travaillèrent à les améliorer. Ainsi, les instruments à vent, plus particulièrement, reçurent des modifications importantes. Ces nuances délicates, obtenues sur la flûte, sur la cla-

rinette, sur le hautbois, sur le basson par des exécutants habiles, étaient bien de nature à piquer l'émulation des facteurs et à les amener à méditer sur le rapport qui pouvait exister entre la structure de ces instruments d'orchestre et les mêmes instruments destinés à les imiter dans l'orgue. L'ascendant du progrès sera toujours irrésistible. Dès ce moment, toutes les voix répétèrent à l'envi : *L'expression! l'expression!* — et facteurs, ingénieurs, mécaniciens, tous se mirent à l'œuvre pour résoudre le problème nouveau dans la sonorité de l'instrument impassible, qu'ils voulaient agiter et animer des pulsations de leurs artères. L'esprit novateur a parlé, il faut que ce progrès s'accomplisse.

En 1760, l'Angleterre, si active, si avide d'innovations, avait vu quelques essais pour réaliser l'idée dont se préoccupait le monde savant; on y remarqua des orgues où l'on obtenait certains effets de *crescendo* et de *diminuendo,* c'est-à-dire une modification graduée dans l'intensité des sons. Néanmoins les imperfections de ces effets frappèrent bientôt les connaisseurs. Il était évident que les procédés par lesquels on les obtenait n'étaient qu'un moyen factice, insuffisant, qui ne répondait que très-imparfaitement aux vues artistiques de leur auteur; car la modification de l'ensemble des sons, produits par le mouvement de trappes placées dans l'intérieur de l'instrument, et que l'organiste ouvrait ou fermait à volonté par l'emploi d'une pédale, ressemblait plutôt à un bâillement qu'à une ex-

pression réelle. On pouvait donc trouver mieux.

Nous avons vu, dans l'examen des divers jeux de l'orgue, que ces jeux se classaient en jeux à bouche et en jeux d'anches. On n'a pas oublié que l'intonation de ces derniers reposait sur la dimension de la languette, laquelle était mise en vibration par l'insufflation de l'air introduit dans le tuyau et par la résistance qu'il y rencontrait de la part de ce même élément. Mais ce procédé, si ingénieux en lui-même, n'avait point cependant paré à tous les inconvénients dont son application aurait dû être exempte. Par exemple, la languette, partie importante de l'anche, en frappant contre les parois de la partie concave qui lui était opposée, devait nécessairement produire un son rauque, d'un effet dur pour l'oreille ; de plus, ce choc continuel faisant fléchir la languette, et le mouvement opéré par son action tendant naturellement à la raccourcir, produisait, par cela même, une altération dans l'intonation ; ce qui devait nuire inévitablement à l'accord. Depuis longtemps ces faits étaient devenus d'une évidence incontestable pour tous les facteurs éclairés.

Le premier d'entre eux qui essaya d'y porter remède fut un facteur allemand, nommé Kratzeinstein, qui résidait à Saint-Pétersbourg sous le règne de Catherine (1790). Il crut trouver la solution de cette difficulté en améliorant deux points importants de l'anche : d'abord, en supprimant le biseau contre lequel la languette allait se heurter, et ensuite en élargissant la rigole dans laquelle l'anche devait se

mouvoir. Le résultat de ces essais fut très-satisfaisant, car la qualité du son du tuyau en fut beaucoup plus douce, plus agréable, et la fixité de l'intonation beaucoup plus assurée. Mais, comme cela arrive assez ordinairement dans les découvertes importantes, la portée de celle-ci ne fut pas entièrement comprise de son auteur, ce qui le porta même, plus tard, à en négliger l'application.

Mais une idée lumineuse se perd rarement, et il faut bien qu'il en soit ainsi dans l'intérêt du progrès. Aussi un autre facteur allemand, nommé Rokwitz, qui était établi à Stockholm, s'empara de celle-ci et en fit l'application. Vogler dans son système de simplification, reproduisit ces mêmes données. Il fit ultérieurement l'emploi de ces procédés dans le grand orgue qu'il construisit à Neuruppin en 1807. Plusieurs autres facteurs allemands, tels que Léopold Jauer, de Prague, et Ignace Kober, en reconnurent l'immense avantage et l'adoptèrent dans la fabrication de leurs instruments. Ce dernier, surtout, l'appliqua dans l'orgue qu'il construisit, en 1805, pour une des principales églises de Vienne. Enfin, les avantages du principe des anches vibrant en liberté une fois constatés, on en vit faire une application presque générale, et cela dans les instruments à anche de toute dimension ; une foule de ces petits instruments, importés en France par les Allemands vers cette époque, tels que l'*Œolodion*, l'*Œoline*, la *Physharmonica*, l'*Œolharmonica, etc.*, n'étaient autre chose que la consécration de l'idée du facteur Kratzenstein.

Sans doute, ce perfectionnement apporté dans l'action de la languette du tuyau des jeux à anches de l'orgue était d'une haute importance; cependant, il n'était encore que le premier pas fait vers la réalisation de la pensée fixe qui obsédait tous les facteurs. Il fallait arriver à obtenir l'expression réelle, c'est-à-dire la modification du son dans toutes ses nuances, sans que le volume plus ou moins grand du vent introduit dans le tuyau altérât en rien la justesse d'intonation. Le grand problème posé était donc celui-ci : *Introduire dans un son donné les nuances les plus délicates, les plus opposées, en lui conservant, dans tous les cas, sa plus rigoureuse justesse.* Hâtons-nous de dire que, pour notre gloire nationale, il était réservé à un savant français de trouver le premier cette solution. M. Grenié, amateur de musique distingué, fixé à Paris, aperçut la possibilité d'imiter, dans l'exécution instrumentale, l'action variée de la respiration, au moyen d'une soupape qui ouvrirait un passage plus ou moins grand au vent de la soufflerie et le modifierait plus ou moins pour le faire agir sur les languettes. Il confia le mouvement de ce mécanisme modificateur de l'air insufflé, à l'action d'une pédale qu'il mit ainsi à la portée de l'exécutant; car, pour atteindre le but artistique, poétique, objet de ses recherches, il fallait que tous les moyens d'expression, sans exception aucune, fussent placés sous l'impulsion immédiate de celui-ci, puisqu'il s'agissait de lui donner la faculté d'exprimer sa pensée, à lui, dans toutes ses nuances de sentiment,

dans tous ses degrés de sensibilité. Les essais de ce nouveau système modificateur justifièrent pleinement les excellents résultats que son auteur s'en était promis. Il ne s'agissait désormais que d'en rendre l'application possible sur tous les jeux de l'orgue, car l'essai primitif n'avait porté que sur les jeux pourvus de languettes; ceux à bouche devaient participer également à cette heureuse découverte, puisqu'ils étaient appelés à se mêler à ceux-ci dans les effets que l'on recherchait. Laisser certains sons dans un état de fixité constante, tandis que d'autres auraient été modifiés, eût été une anomalie; il fallut donc compléter l'œuvre en trouvant un procédé qui s'appliquât particulièrement aux jeux de bouche. Voici l'ingénieuse invention qui réalisa ce nouveau progrès :

L'intonation des jeux à bouche étant le résultat de la longueur de la colonne d'air contenu dans chaque tuyau, on accorde ces jeux en abaissant plus ou moins une lame de plomb flexible qui s'adapte aux parois du tuyau, afin de raccourcir plus ou moins cette colonne d'air. M. Grenié imagina d'y introduire une rainure qui devait faciliter la sortie de l'excédant d'air. Ce vent, en s'échappant, venait soulever par sa partie inférieure un petit appareil placé à l'orifice du tuyau et qu'une lame de plomb tendait à ramener à son point de départ. La force du vent agissant sur cet appareil, l'intensité du son se trouva en raison de l'intensité de l'air reçu. On conçoit la délicatesse extrême d'un semblable procédé, et ce qui a

fait reconnaître la nécessité d'en restreindre l'emploi le plus possible. Aussi ne l'a-t-on adapté qu'aux jeux de récit placés dans un seul clavier.

L'expression obtenue par les moyens que nous venons de décrire dans les deux catégories de jeux ne pouvait être que collective, car tout ce mécanisme, comme il a été dit, était mis en mouvement par l'action d'une seule pédale. L'artiste exécutant se trouvait donc ainsi dans l'obligation de nuancer toutes les parties de l'ensemble à la fois. On comprit que, dans certains cas donnés, il y avait un inconvénient réel à ne pas pouvoir rendre l'accent expressif isolé de la partie de l'accompagnement faite par le même jeu. *Sébastien Erard*, qu'on était sûr de rencontrer en première ligne quand il s'agissait de perfectionnements d'instruments, tenta aussitôt de venir en aide au système de M. Grenié, et bientôt il soumit à l'appréciation des artistes compétents quelques orgues où le son de chaque note pouvait varier séparément son degré d'intensité (1). C'est en parlant de l'un de ces instruments que Grétry disait : « J'ai touché cinq ou six notes d'un buffet d'orgues que Sébastien Erard avait rendues susceptibles de nuances, et sans doute le secret est découvert pour un tuyau comme pour mille. Plus on enfonçait la touche, plus le son augmentait; il diminuait en relevant doucement le doigt. Cette trouvaille est la pierre philosophale en

(1) L'orgue du Conservatoire, à l'époque où nous y recevions les leçons du savant M. Benoist, présentait la réalisation de ce système.

musique. La nation devrait faire établir un grand orgue de ce genre, et récompenser Erard, l'homme du monde le moins intéressé. »

Les essais tentés par Sébastien Erard ayant eu un succès complet, l'habile facteur en fit une application beaucoup plus vaste dans un orgue d'une certaine dimension qui parut à l'exposition nationale de 1827. Nous avons été nous-même témoin de l'épreuve qui en fut faite devant le jury par le brillant organiste M. Simon; inutile de dire que cet ingénieux instrument obtint l'approbation générale. Ajoutons que Sébastien Erard ne s'était pas contenté d'appliquer à ce nouvel orgue le système Grenié perfectionné, mais qu'il y avait introduit également la modification de la masse sonore, au moyen de jalousies qu'une pédale faisait ouvrir et fermer à volonté (invention déjà ancienne), et enfin tous les mouvements divers, tous les accouplements de claviers qui permettent à l'organiste de varier ses effets à l'infini, de disposer simultanément de toutes les ressources de l'instrument, et d'augmenter ainsi prodigieusement sa puissance.

Arrivé à ce degré de perfection, l'art de la facture de l'orgue semblait n'avoir rien à attendre d'important des essais qui seraient tentés ultérieurement ; cependant le savant Guillaume Weber, professeur de philosophie à Halle, fit plus tard des découvertes qui attirèrent l'attention des hommes éclairés. Ses mémoires académiques, traitant de ces innovations, sont des documents qui prouvent aux facteurs que les

dernières limites du progrès ne sont point encore atteintes.

Mais pourquoi faut-il que l'impuissance de l'homme se manifeste dans certaines circonstances, quelquefois même les plus inattendues, quels que soient d'ailleurs les soins qu'il apporte à étudier les moyens qui semblent devoir le conduire le plus sûrement au succès de ses entreprises? Qui ne croirait que, au point où a été conduite la science de la facture de l'orgue par tant de savants théoriciens, d'habiles praticiens, les facteurs, de nos jours, possédant l'instruction et l'expérience, n'ont qu'à suivre ces données pour créer des œuvres d'une perfection achevée? Cependant, malgré tant de probabilités d'une réussite certaine, d'un résultat assuré, il y a souvent des déceptions. Cette question nous paraît même assez importante pour y appeler un instant l'attention du lecteur, et pour que nous livrions à ses méditations quelques faits de nature à prouver la gravité et la portée de notre réflexion à cet égard. A l'appui de notre assertion, nous pensons ne pouvoir mieux faire que d'invoquer l'opinion de notre illustre maître, M. Fétis, dont les innombrables travaux, on le sait, ne laissent aucun point de l'art inexploré, et dont le vaste savoir, semblable à un phare immense, en éclairant son époque, rayonne également sur le passé et sur l'avenir. Voici, à ce sujet, ce que nous lisons dans un de ses articles :

« A l'égard de la puissance du son, de sa qualité, de son égalité, de sa variété dans les différents jeux

et de son homogénéité dans leurs mélanges et dans leurs diverses combinaisons, enfin à l'égard de l'effet général des grands instruments, il est un fait remarquable, dont les exemples sont fréquents dans l'histoire de l'orgue : c'est l'incertitude qui règne dans l'esprit des facteurs concernant la réussite de leur travail considéré dans son ensemble, lorsqu'il s'agit d'un orgue de grande dimension. Cette incertitude règne souvent jusqu'au dernier moment, et l'on a vu, maintes fois, l'habileté incontestable du facteur et des dépenses considérables n'aboutir qu'à de cruelles déceptions. Pour citer un exemple entre mille, je parlerai ici du grand orgue de Weimar, d'après le témoignage du savant organiste, M. Toepfer. Ce grand ouvrage, dit-il, fut commencé en 1810 par le célèbre Trampeli, d'Adorf (petite ville du royaume de Saxe), et terminé en 1812 par un autre Trampeli, son cousin. Le mérite des facteurs, des dépenses considérables, le choix des meilleurs matériaux, enfin l'inspection et la coopération de plusieurs connaisseurs dans la facture de différentes parties du mécanisme promettaient un bon ouvrage ; mais l'instrument étant achevé, ne répondit point à cette attente. L'arrangement et la mauvaise distribution des sommiers et des soufflets nuisirent à la qualité du son et compliquèrent les difficultés du tirage, en sorte que l'effet fut complètement manqué. Les réservoirs d'air et les porte-vent n'ayant pas les dimensions convenables, le grand chœur manquait d'aliment, et la plupart des jeux ne produisaient qu'un

son faible et défectueux ; la pédale manquait de puissance, et le plein jeux n'étant pas soutenu par des fonds assez majestueux, était dur et tenace. Peu de temps après la réception de l'orgue, le mal était déjà devenu si considérable, qu'un clavier ne fonctionnait plus. Après plusieurs réparations partielles aux soufflets et au mécanisme, on décida, en 1824, qu'une restauration générale de l'instrument était devenue indispensable et qu'elle serait faite. Or, tels étaient les défauts de construction, qu'il fallut changer toutes les dispositions intérieures de l'orgue, boucher et repercer tous les trous des sommiers, refaire à neuf tout le mécanisme du tirage, fondre les tuyaux en étoffe et faire entrer une plus grande quantité d'étain dans la matière, changer les dimensions de ces tuyaux, refaire la soufflerie, ajouter deux sommiers nouveaux aux quatre qui existaient déjà, dont un de quatre grands jeux pour la pédale, et enfin améliorer la combinaison de l'ensemble des jeux. M. Toepfer, organiste de l'église principale de Weimar, fut chargé de la direction de cet immense travail, et cette tâche, confiée à un homme qui joignait à ses connaissances en musique un savoir étendu dans les sciences physiques et mathématiques, mit cet artiste à même d'écrire un système rationnel sur la facture de l'orgue en général.

« On conçoit qu'il doit y avoir quelque cause importante et cachée dans des déceptions telles que celle du grand orgue de Weimar, dont il vient d'être parlé, ou du grand orgue de Sainte-Gudule, de Bruxelles,

refait trois fois par de bons facteurs et toujours manqué, et de beaucoup d'autres du même genre. Le système de Vogler, même bien plus simple que l'ancien, puisqu'il ne s'y trouve ni jeux composés, tels que les cornets, fournitures et cymbales, ni jeux de mutation semblables aux nazardes, tierce et quintadènes; ce système, dis-je, ne met pas toujours à l'abri de déceptions de cette espèce, car le grand orgue de l'église principale de Copenhague, construit sous la direction de Vogler lui-même, ne produisit aucun effet au premier essai qu'on en fit. Il fallut le démonter, changer l'épaisseur des parois des tuyaux des grands jeux, et mettre leur diamètre dans une meilleure proportion avec la hauteur... »

Ces faits, auxquels sans doute chacun pourrait en ajouter d'autres parvenus à sa connaissance, ne suffisent-ils pas pour démontrer les difficultés innombrables que le facteur doit surmonter pour produire un instrument parfait, et ne montrent-ils pas aussi combien la tâche du jury, appelé à juger son œuvre, est délicate et étendue? Ne serait-il pas urgent, indispensable même, que chaque membre de ce jury pût suivre le facteur dans tous les détails de ses combinaisons; qu'il appréciât ses calculs pneumatiques et acoustiques, la disposition générale des sommiers, les proportions des gravures, la régularité de toutes les parties du mécanisme, les mesures de proportion prises pour les tuyaux, la qualité des matières et l'état de leur fusion dans la composition de ces tuyaux, les opérations si importantes de la

mise en harmonie, tous les rapports harmoniques des différents jeux pris séparément et réunis dans leurs divers mélanges ; enfin, juger en parfaite connaissance de cause, et non à peu près, toutes les parties matérielles et esthétiques de l'instrument soumis à son examen. Telle a toujours été du moins l'opinion du plus grand nombre des organistes allemands, qui ne manquent jamais d'ajouter à leurs études musicales, si sérieuses, celle d'une connaissance parfaite de la facture de l'instrument.

Nous ne terminerons pas cet aperçu sur la marche des progrès de l'instrument qui, depuis son admission dans le culte des chrétiens, a conquis une si large place dans l'histoire de l'art et qui a fourni au monde musical les artistes les plus éminents qui l'aient honoré, sans indiquer les orgues qui de nos jours méritent plus particulièrement de captiver l'attention générale, autant par leur importance que par la perfection que leurs auteurs y ont introduite. On devine que, dans cette circonstance, chaque pays, chaque contrée a semblé tenir à honneur de posséder quelque instrument monumental qui pût être opposé à ceux que l'on remarquait chez les autres nations. L'Italie, l'Espagne, peuvent en montrer plusieurs au touriste observateur ; l'Angleterre a son orgue de Birmingham, la Hollande celui de Harlem, la Suisse celui de Fribourg, l'Allemagne celui de Francfort, et la France, plus riche en cela que les puissances ses voisines, peut citer aujourd'hui avec orgueil les orgues de Beauvais, de Saint-Denis, de Saint-Sulpice,

de la Madeleine, de Saint-Eustache, de Paris, et une infinité d'autres que nos bons facteurs ont construites sur tous les points de l'Empire.

Il y a toujours eu accord entre le progrès des instrumentistes et celui de la facture des instruments destinés à exprimer leur pensée. Les organistes français auront désormais à leur disposition des ressources immenses pour féconder leur intelligence, pour développer leur talent, pour faciliter l'essor de leur génie; ils auraient donc tort d'oublier l'obligation que renferme cet axiôme : *Celui qui reçoit beaucoup doit rendre beaucoup*. Assez de beaux modèles leur sont offerts; on leur dit suffisamment, tous les jours, le danger moral, les tristes résultats artistiques que cachent les sentiers couverts de toutes ces fleurs éphémères de la pensée mondaine. Ainsi, que les œuvres des Frescobaldi, des Bach, des Handel, des Kinck, des Mendelshon, des Benoist, des Boëly, forment le fond de leur étude journalière. Avec une semblable boussole sous les yeux, ils seront sûrs de ne point faire fausse route, et les résultats obtenus par leurs constants efforts, en les maintenant au niveau de leurs émules, les facteurs d'orgue, les rendront également dignes de l'importante mission qui leur est confiée.

LES ORGUES MONUMENTALES.

DE LA FACTURE ANCIENNE ET DE LA FACTURE MODERNE.

En lisant dans le passé, il est dans l'ordre naturel des choses de s'occuper souvent de ce qu'on a aimé. C'est en partie à cette prédisposition morale que nous devons d'être ramené vers un sujet qui nous a déjà occupé, et que nous abordons toujours avec un nouveau plaisir. On comprend qu'il s'agit de l'orgue, qui fut l'instrument de notre prédilection pendant notre carrière artistique, de l'orgue dont nous retraçâmes l'histoire il y a bon nombre d'années, et qui, tout récemment, a été encore l'objet d'une publication spéciale, l'*Etude de la pédale*, à laquelle nous avons collaboré.

A la vérité, depuis la publication de notre *Histoire de l'Orgue* (1850), ce sujet s'est considérablement agrandi, on pourrait dire même transformé, par des inventions et des perfectionnements de la plus haute importance. De plus, du milieu du grand nombre

d'artistes et de savants de haut mérite, travaillant sans relâche au progrès de la facture de l'orgue, a surgi de nos jours un talent exceptionnel, un homme de génie, qui, à lui seul, résume, personnifie et caractérise la période moderne, comprise dans les quarante années qui viennent de s'écouler. Il était donc essentiel de compléter nos publications antérieures, en indiquant les progrès accomplis jusqu'au moment actuel, et de rendre aussi un hommage sincère au mérite de M. Aristide Cavaillé-Coll, notre compatriote, dont l'art français a le droit de s'enorgueillir.

En donnant une idée sommaire des orgues monumentales qui ont été élevées par la facture ancienne et par la facture moderne, c'est donc un appendice nécessaire que nous allons ajouter à notre histoire de l'orgue et à nos autres travaux sur cet objet.

L'orgue de Pise : le facteur Della Ciaja.

Au commencement du XVIIIe siècle, l'Italie comptait plusieurs facteurs d'orgue d'un vrai talent et d'une activité peu ordinaire. L'art de la facture s'y trouvait aussi avancé que dans les autres contrées de l'Europe : les Trunci, les Pistoie, les Baoldi, les Romaï, les Jecozzi, les Manchini, les Calido, et enfin le chevalier Azolini Della Ciaja multipliaient leurs travaux et dotaient les églises d'Italie d'instruments dont le culte catholique recevait un grand éclat.

Mais de tous ces produits, plus ou moins remar-

quables, il en est un qui mérite d'être cité par son importance réelle et par les circonstances de son établissement : nous voulons parler de l'orgue de l'église des Chevaliers de Saint-Etienne, de Pise, instrument colossal, dû au génie et à la munificence de Della Ciaja, qui en traça le plan et en dirigea lui-même la construction.

Della Ciaja, chevalier de l'ordre de Saint-Etienne, de Pise, naquit à Sienne en 1679. Il se rendit également célèbre comme compositeur, comme organiste, et par ses connaissances dans la construction des orgues. Il était donc amateur de facture d'orgues et non facteur de profession.

C'est en 1733 qu'il fit construire à ses frais le bel orgue de l'église des Chevaliers de Saint-Etienne, à Pise, considéré comme un des plus remarquables d'Italie. Cet instrument eut près de cent jeux, distribués sur quatre claviers manuels, et un pédalier. Plusieurs de ces jeux furent de l'invention de Della Ciaja. Cet amateur acquit bientôt une brillante réputation; il devint même chef d'école de facture d'orgues, puisque plusieurs des jeunes facteurs qui marquèrent un peu plus tard se formèrent à ses leçons.

Ainsi les touristes intelligents, qui ont à régler leur itinéraire de l'autre côté des Alpes, peuvent inscrire sur leur calepin, pour leur visite à Pise, le *Baptistaire*, le *Campo santo*, la *Cathédrale*, la *Tour inclinée*, le *Palais* et l'*Eglise* des Chevaliers de Saint-Etienne, et l'*Orgue* colossal que cette église possède.

L'orgue de Harlem : le facteur MULLER.

Harlem est une ville importante et remarquable de la Hollande. Son orgue, qui fut terminé en 1738, a toujours joui d'une grande réputation. Il est reconnu généralement comme l'un des meilleurs spécimens de l'ancienne facture. Il se compose de soixante jeux, répartis sur trois claviers manuels : grand orgue, positif, récit et clavier de pédales. Il a une montre de 32 pieds ouverts, un bourdon de 16 pieds ouverts, un bourdon de 16 pieds bouché, sonnant par conséquent 32 pieds; une double bombarde de 32 pieds; un double trombone de 32 pieds; quatre jeux de 16 pieds ouverts, une bombarde, un trombone et une contre-basse de 16 pieds; 12 jeux de 8 pieds ouverts. Le nombre de ses tuyaux est d'environ 5,000. Il est alimenté par douze soufflèts.

On remarque sa puissance et le fini de quelques-uns de ses jeux. Les MM. Schumans père et fils en sont les organistes et font ressortir admirablement toutes ses ressources. Le buffet en est surtout fort distingué sous le rapport du style, de ses proportions et de son excellente disposition acoustique. Cet orgue est l'œuvre du facteur Muller, dont nous devons dire quelques mots.

Muller (Chrétien), vraisemblablement d'origine allemande, habita Amsterdam de 1720 à 1770. Il construisit les plus belles orgues de la Hollande, et notamment, en première ligne, celui que nous venons de décrire. L'orgue qu'il fit pour l'église des Jaco-

bins de Lenwarden, grand 16 pieds, trois claviers manuels et pédaliers, trente-huit jeux, est également très-remarquable. On distingue encore de ce facteur celui du Temple réformé de Beverwyk, où l'on trouve les mêmes qualités de facture que dans celles qu'il construisit à Amsterdam, à La Haye et à Utrecht. Mais le côté faible de tous ces instruments est le mécanisme.

La Hollande possède encore l'orgue de l'église d'Arnhem, du facteur Wruyne (Jean-Michel) (1770). Cet orgue a quarante sept jeux, trois claviers manuels et pédalier, et huit soufflets de 10 pieds de long sur 6 de large. Il fut payé à Wruyne cent mille florins, ce qui prouve l'estime qu'on avait pour le facteur et pour son œuvre, tout en témoignant, en même temps, de l'importance que les Hollandais attachaient à la partie musicale destinée à leur culte.

L'orgue de Fribourg : son organiste.

Il est des réputations fortement assises, qui finissent par s'imposer sans examen et qu'on reçoit comme une chose de tradition incontestée ; telle est celle de l'orgue de Fribourg, en Suisse. Dans nos jeunes années, s'il nous arrivait de nous enquérir des orgues que l'opinion plaçait hors ligne par leur importance et leur mérite de facture, on ne manquait jamais de nous citer l'orgue de Fribourg, et particulièrement sa *voix humaine*. Cette renommée a pu être justifiée, jusqu'à un certain point, avant les travaux de la facture moderne, mais aujourd'hui elle s'est bien affai-

blie; elle devient de plus en plus une réputation relative. L'orgue de Fribourg, construit par l'organiste et facteur Mœser, a soixante-huit jeux, quatre claviers manuels et pédalier.

La sonorité est d'abord favorisée par la forme du buffet, comme par l'heureuse disposition de la nef de l'église, ce qui contribue encore beaucoup à la facile propagation du son et à sa conservation pure et naturelle dans tout son parcours. Tous ses jeux paraissent généralement réussis : les jeux doux surtout sont d'une exquise suavité. La voix humaine, si renommée, est placée au clavier du récit, et c'est en agitant ses sons légèrement au moyen du tremblant doux, et en les modifiant aussi par quelques jeux de fonds, que l'organiste donne à ce jeu un cachet tout particulier. C'est dire que le talent et l'intelligence de l'artiste qui le touche, M. Vogt, sont pour beaucoup dans le bon effet que produit cet orgue. Mais aussi avec quelle persévérance, avec quel amour cet organiste s'occupe de ce cher confident de ses pensées ! On voit en M. Vogt, comme en l'organiste de Harlem, dont nous parlions tout à l'heure, le type du parfait organiste, comme on en trouvait beaucoup autrefois en France, Couperin, Balbastre, Séjan, Daquin, Charpentier, Blin, Marrigue, Boëly, à Paris ; Bioche, à Rouen ; Beck, à Bordeaux ; Jacques Caussé, à Toulouse ; type qui disparaît peu à peu de notre société mercantile et agitée. La Suisse a raison d'être fière de l'orgue et de l'organiste de Fribourg.

Mais ce n'est pas tout : elle peut montrer encore

aux touristes l'orgue de la cathédrale de Bâle, celui de la cathédrale de Berne, et enfin celui de la cathédrale de Lucerne, qui se recommandent également par leur importance et par des qualités sérieuses. Disons, toutefois, que les parties faibles de ces divers instruments se rencontrent dans les jeux d'anches et dans le mécanisme, objet de tant de soins dans la facture moderne.

L'orgue de l'abbaye de Weingarthem : le facteur GABLER.

Comme l'orgue de Harlem, celui de l'abbaye de Weingarthen, en Souabe, est une œuvre réellement monumentale sous tous les rapports, mais surtout par son effet extérieur et architectonique. Notre savant bénédictin Dom Bedos, bon connaisseur entre tous, a cru devoir enrichir les planches de son *Traité du Facteur d'orgues*, du dessin de ce magnifique instrument. Nous possédons ce traité de Dom Bedos, et nous avouons que nous avons éprouvé un profond sentiment d'admiration toutes les fois que ce dessin est passé sous nos yeux.

L'orgue de Weingarthen, construit par le facteur Gabler, et terminé en 1750, a soixante-onze jeux réels, 6,666 tuyaux distribués sur quatre claviers manuels et deux pédaliers, lesquels s'accouplent avec un clavier de la main. Riche en jeux de fonds, on y compte deux 32 pieds, cinq 16 pieds, six 8 pieds, neuf 4 pieds, cinq 2 pieds ; en jeux d'anches : deux bombardes de 16 pieds, deux trompettes de 8

pieds, deux hautbois de 8 pieds, un cromorne de 8 pieds, une voix humaine, etc.

Nous avons cru nécessaire de donner en détail et nominativement, dans une planche spéciale, tous les jeux de cet orgue, type de l'ancienne facture (1); nous fournissons ainsi le moyen d'établir facilement une comparaison entre celui-ci et l'orgue monumental de Saint-Sulpice, que nous verrons renfermant toutes les richesses et tous les perfectionnements de la facture actuelle. Remarquons, d'ores et déjà, que le facteur Gabler, artiste d'un très-grand mérite, a fait usage d'un accouplement, idée féconde qui, après lui, se développera et acquerra une importance majeure dans les combinaisons sonores adoptées par ses successeurs.

Les orgues de Leipsick, de Prade, de Dresde.

Toutes les particularités de l'histoire de l'art dans les divers Etats civilisés de l'Europe nous démontrent qu'au siècle dernier il y eut généralement un mouvement très-marqué vers le progrès de la musique instrumentale. Pendant que l'orchestre s'enrichissait des instruments à vent qui devaient le compléter, les églises possédant quelques ressources se montraient empressées d'acquérir un orgue, et les mieux dotées, appréciant l'importance musicale et architecturale de cet admirable instrument, se distinguaient aussi dans cette acquisition. De là ces orgues monumentales s'élevant presque simultanément en Italie, en

(1) Voir la planche I.

Espagne, dans les Pays-Bas, en Allemagne, en Angleterre et en France ; de là naturellement cette vive émulation qui se manifeste chez les facteurs de toutes ces contrées.

Indépendamment de l'orgue de l'abbaye de Weingarthen, que nous avons déjà cité, appartenant à la région allemande, on doit encore une mention à l'orgue de Leipsick, du facteur Scheicht (1715) ; à celui de Prague, de soixante-onze jeux, quatre claviers manuels et pédalier, du facteur Abraham ; à celui de l'église royale catholique de Dresde, du facteur Silbermann, tout autant de spécimens fort intéressants de l'ancienne facture.

L'orgue de la cathédrale de Bordeaux : le savant Dom Bedos.

Les orgues de Saint-Nicolas-des-Champs, de Notre-Dame, de Saint-Merry, de la Sainte-Chapelle, de Saint-Gervais, à Paris ; les orgues de Douai, de Poitiers, l'orgue de Saint-Sulpice : les facteurs Dallery Clicquot.

Pendant ce même temps on applaudissait en France aux travaux considérables du savant bénédictin Dom Bedos, de Celles, qui, dans son traité de l'*Art du Facteur d'orgues*, devenait un guide assuré pour la construction si compliquée de ces instruments, et de plus joignait l'exemple au prétexte dans l'érection du grand orgue de la cathédrale de Bordeaux. Dallery, Clicquot, facteurs aussi actifs qu'habiles, construisaient successivement les orgues remarquables de

Saint-Nicolas-des-Champs, de Notre-Dame de Saint-Merry, de la Sainte-Chapelle, de Saint-Gervais, à Paris; de Douai, de Poitiers, et Clicquot seul élevait, à son honneur, l'orgue monumental de Saint-Sulpice, dont nous parlerons tout à l'heure plus longuement, en mettant en lumière les divers chefs-d'œuvre de notre illustre facteur contemporain, Aristide Cavaillé-Coll.

Sans entrer dans le fond des éléments constitutifs dont se compose la construction des grandes orgues dans les diverses contrées d'Europe, ce qui élargirait trop le cadre de cette notice, nous ferons remarquer néanmoins que la facture française du XVIIIe siècle différait notablement de la facture allemande, dans laquelle nous avons choisi un spécimen pour l'opposer à notre orgue de Saint-Sulpice. Disons également, pour bien préciser l'époque et les ressources qu'elle offrait généralement, que le progrès des sciences exactes avait déjà doté la facture de l'orgue de la balance pneumatique, lorsque Dom Bedos conçut et exécuta son traité, magnifique monument, l'honneur des mathématiques appliquées et de la statique, traité qui, dès ce moment, fut accepté par les facteurs de tous les pays et devint leur guide et leur *vade mecum* obligé. Qu'il nous soit permis d'observer encore que c'est à la France que revient la gloire d'avoir coordonné et réglementé méthodiquement ce qui a trait à toutes les parties de cet immense instrument, puisque Dom Bedos, de Celles, bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, était né à Caux,

dans le diocèse de Béziers (1706). Bientôt deux autres Français développeront ces profondes théories et en feront la plus large et la plus heureuse application, au grand étonnement de leurs savants émules de toutes les contrées du monde civilisé.

L'orgue de Copenhague : le facteur VOGLER. Son système.

On a pu remarquer, dans la planche n° 1, le grand nombre de jeux composés et de mutation, cornets, fournitures, cymbales, nasards, tierces, quartes, quintes, etc., qui figuraient dans le grand orgue de Weingarthen, spécimen de l'ancienne facture. L'abbé Vogler essaya de supprimer tous ces jeux primitifs et de disposer les tuyaux par série sur les sommiers, en modifiant aussi les abrégés de la partie mécanique ; en un mot, ce facteur amateur proposait l'inauguration d'un système de simplification radicale qu'il essaya d'abord dans un petit orgue portatif qu'il nomma *orchestrion* (1788) (1), et, plus tard, dans son grand orgue de l'église principale de Copenhague.

Né à Wurzbourg en 1749, et, par conséquent, contemporain d'Haydn et de Mozart, l'abbé Vogler fut l'une des physionomies artistiques les plus accentuées de l'Allemagne à la fin du XVIIIe siècle. Par ses études, son instruction, son activité, sa mobilité, son ambition, ses voyages, la variété de ses travaux, il coopéra beaucoup à la diffusion de l'art dans toutes

(1) C'est dans ce petit orgue portatif que Vogler obtint le *crescendo* et le *decrescendo* au moyen de jalousies mobiles.

les contrées d'Europe qu'il visita successivement. Il se montra partout avec succès comme organiste, comme compositeur, comme théoricien (1), enfin comme amateur de facture d'orgues, dans lesquelles il chercha et parvint à innover.

Plusieurs motifs portèrent donc les savants de tous les pays à fixer leurs regards sur les travaux de l'abbé Vogler : d'abord, la notoriété de l'étendue de ses connaissances; de plus, les soins qu'il apportait dans tout ce qui pouvait mettre son nouveau système en relief; enfin, l'importance de l'orgue de Copenhague, où il allait lui faire subir une épreuve décisive. Soit que ses idées n'eussent pas été assez mûries, soit que le côté pratique de la facture lui fît peut-être un peu défaut, soit enfin l'absence suffisante d'essais préalables, le succès de son entreprise ne réussit pas de prime abord dans l'érection de cet orgue. Lors de l'inauguration, l'effet ne parut point satisfaisant. Il fallut le démonter entièrement, changer l'épaisseur des parois des tuyaux des grands jeux et mieux régler les proportions de leur diamètre avec leur hauteur.

L'orgue de Copenhague a-t-il subi depuis quelque modification? A-t-il conservé jusqu'à ce moment sa physionomie harmonique primitive? Nous l'ignorons. S'il en était ainsi, il mériterait encore d'être visité de tous ceux qui désirent se rendre compte sur l'effet de l'absence de tous ces anciens jeux. Cons-

(1) Weber et Meyerbeer furent ses élèves.

tatons, néanmoins, que le système de l'abbé Vogler, après avoir fait une certaine sensation et avoir gagné passagèrement quelques adhérents, n'a point prévalu, même en Allemagne. Les œuvres du facteur Walker père, contemporain de Vogler, et plus récemment celles plus considérables de Walker fils, dont nous allons nous occuper, témoignent de ce fait.

Les orgues de Francfort, d'Ulm : le facteur Walker fils. Ses orgues de Russie.

Les travaux de l'abbé Vogler sur la construction des orgues ont été en quelque sorte comme un trait d'union entre l'ancienne facture et la facture moderne, qui s'inaugura en Allemagne avec Walker fils et les autres facteurs, ses contemporains, comme avec tous leurs émules dans les diverses contrées de l'Europe.

Walker (Eberhardt-Frédéric), fixé à Louisbourg depuis 1820, est élève de son père, également très-habile facteur. Il a construit plusieurs orgues qui ont fixé l'attention sur lui. D'abord, l'orgue de Francfort, œuvre bien traitée, qui mérite d'être visitée des connaisseurs. Cet instrument a soixante-quatorze jeux, dont deux 32 pieds ouverts et bouchés, trois claviers manuels, double pédalier. Son effet est relativement très-remarquable. L'orgue d'Ulm, beaucoup plus récent (1856), est encore plus monumental : il a cent jeux disposés sur trois claviers manuels et deux claviers de pédales ; il renferme six mille cinq

cent soixante-quatre tuyaux. Ces deux grands ouvrages font beaucoup d'honneur à Walker.

C'est encore ce même facteur qui a construit l'orgue de Saint-Pierre à Saint-Pétersbourg, composé de soixante-cinq jeux, et aussi celui de Saint-Olan, également en Russie, qui renferme soixante-huit jeux, dont deux 32 pieds ouverts, trois claviers manuels, double pédalier. Ce sont des instruments remarquables à plus d'un titre et qui méritent l'estime des connaisseurs. Aussi ont-ils valu à Walker une réputation très-étendue en Allemagne et dans toutes ces régions du Nord.

Les orgues de Birmingham, d'York, de Liverpool : le facteur HILL.

Ainsi que nous l'avons dit, avec les travaux du facteur Walker et de ses contemporains, que nous allons rencontrer, nous entrons en pleine facture moderne.

Les trois grandes orgues que nous conseillons de visiter et d'étudier en Angleterre, appartiennent donc à la facture actuelle de ces contrées : contrées si fécondes en hommes studieux, observateurs profonds, habiles, dans tout ce qui concerne la mécanique. Quoique l'immense ville de Londres possède plusieurs belles orgues dignes d'être montrées au vrai connaisseur, nous parlerons seulement de celles qui se présentent comme œuvres exceptionnelles par leur mérite de facture et par leurs colossales proportions.

L'orgue de Birmingham, du facteur William Hill, a quatre claviers manuels, un clavier de pédales, cinquante-quatre jeux, dont deux 32 pieds ouverts, un trombone de 32 pieds, six 16 pieds ouverts, une bombarde de 16 pieds, deux autres bombardes, quatre trompettes, un plein jeu de onze rangées au grand orgue, un de quatre tuyaux au troisième clavier, un de six tuyaux au clavier des pédales, onze pédales de combinaison et d'accouplement.

Celui de la cathédrale d'York est, en quelque sorte, plus monumental et saisit beaucoup plus l'auditeur par son majestueux ensemble. Il a quatre-vingts jeux. Placé entre le chœur et la nef, au-dessus du jubé, cet orgue développe aisément toute sa sonorité dans le vaste édifice, avec le style duquel son buffet s'harmonie très-heureusement.

L'orgue de la Salle Saint-Georges, à Liverpool, est le plus grandiose des trois royaumes unis : il renferme cent jeux, quatre claviers manuels et un pédalier. Le clavier du grand orgue a vingt-cinq jeux ; le positif, dix-huit ; le clavier des soli, quinze ; le récit, vingt-cinq. — Le pédalier, exceptionnellement nourri, a dix-sept jeux complets.

Nous ne dirons rien de ce qui caractérise la facture anglaise, toujours à la recherche du vrai progrès ; nous constaterons seulement qu'elle est dignement représentée par un homme de génie, M. Hill, né à Londres vers 1800, dont l'activité est prodigieuse, et à qui l'Angleterre devra bon nombre d'excellentes orgues.

M. Hamel : son Manuel, son orgue de Beauvais.

Il y a les prédestinés de l'art, comme les prédestinés que Dieu se complaît à préparer pour venir augmenter le nombre de ses élus au séjour céleste. L'histoire de la musique nous montre souvent la révélation inattendue d'intelligences hors ligne qui s'ignoraient, de vocations artistiques irrésistibles, s'affirmant chez des hommes destinés à d'autres carrières. M. Hamel, juge à Beauvais, le savant et digne continuateur de l'œuvre théorique et méthodique de Dom Bedos sur la facture de l'orgue, nous en fournit un exemple actuel : nous devons le signaler ici comme un épisode essentiel du sujet qui nous occupe.

Destiné par sa famille à la magistrature, M. Hamel ne s'occupa d'abord de la musique, et notamment de l'orgue, que très-passagèrement. Cependant un goût prononcé pour la mécanique le portait sans cesse à remarquer l'admirable disposition de toutes les parties intérieures de l'orgue. De cet examen attentif et réitéré à un essai de construction, si l'occasion s'en offrait, il n'y avait qu'un pas : ce pas se fit tout naturellement.

Se trouvant pendant les vacances à Clermont (Oise), dans une maison près de l'église, le jeune Hamel eut l'occasion de remarquer le vieil orgue de cette paroisse, instrument tombant de vétusté, rongé par les rats, bouché, obstrué par la poussière, et, néanmoins, joué, tel quel, de la façon la plus déplorable. Après en avoir obtenu l'autorisation, il s'amusa

à démonter tous les jeux; il en nettoya tous les tuyaux, ferma les dégâts des maudits rongeurs avec du papier, rajusta et consolida le mécanisme le mieux qu'il put, au moyen de ficelles, accorda tous ces jeux, autant que son petit savoir et sa faible expérience musicale le lui permettaient, et de tout cela il résulta une sorte de restauration inattendue de ce caduc et pauvre instrument; il résulta surtout une agréable surprise pour les habitants de Clermont, et pour M. Hamel un entraînement irrésistible vers l'étude de la profonde et difficile science de la facture de l'orgue.

De ce moment ses recherches dans cette spécialité furent incessantes. Rompu par état et par goût aux études sérieuses, il compulsa attentivement tous les traités de facture connus, en même temps qu'il complétait ses connaissances dans les sciences et arts qui s'y rapportaient. Bientôt son instruction fut tellement étendue et au-dessus de ce qui se rencontrait ordinairement, qu'il fut fortement sollicité de consigner le résultat de ses études dans un traité qui servit d'appendice à celui de Dom Bedos. Or, c'est ce qui nous a valu le *Nouveau Manuel du Facteur d'orgues* de M. Hamel, œuvre reconnue complète et parfaite dans toutes ses parties.

Comme Dom Bedos, M. Hamel voulut aussi joindre l'exemple au précepte par l'application pratique de ses découvertes et de ses observations; il restaura et agrandit considérablement l'orgue de la cathédrale de Beauvais (1827), aujourd'hui l'un des

plus remarquables de nos départements français. Cet orgue, pour la reconstruction duquel M. Hamel contribua même de ses deniers, se compose de soixante-quatre jeux, quatre claviers manuels, un clavier de pédales. Cette reconstruction, parfaitement réussie, venant s'ajouter au mérite du Manuel, plaça bien haut le nom de M. Hamel dans l'estime des artistes et des savants de tous les pays.

Les orgues de Saint-Eustache, à Paris; de Besançon; de Saint-Sernin, à Toulouse : la maison Daublaine et Callinet.

L'ancienne facture française, dignement représentée au dernier siècle par les habiles facteurs que nous avons déjà nommés, et plusieurs autres établis en province, avait produit un grand nombre d'orgues remarquables, qui attestaient la haute portée du talent et de l'intelligence de ces artistes. Mais tous ces instruments, passés par l'abandon du culte qui eut lieu pendant les années désastreuses de la Révolution, avaient considérablement souffert, d'abord des criminelles dévastations, et plus tard du défaut d'entretien. De plus, les progrès accomplis dans toutes les sciences concourant plus ou moins directement à la facture de l'orgue, comme aussi dans l'instrumentation en général, faisaient ressentir leur insuffisance actuelle. Cet état de choses devait amener à l'idée de la restauration de nos grandes orgues, tant à Paris qu'en province.

La maison Daublaine et Callinet, que soutenait la vaste intelligence de l'organiste Danjou, fut chargée de la reconstruction de l'orgue de l'église Saint-Eustache, à Paris. Cet orgue, vraiment monumental, fut inauguré le 18 juin 1844. Un incendie le consuma au mois de décembre de la même année.

On s'empressa de parer à ce désastre en établissant un nouvel orgue ; celui-ci fut livré au culte en 1854. Ce nouvel instrument est également très-remarquable : il a soixante-huit jeux, quatre claviers manuels, un pédalier, dix pédales de combinaison.

La même maison construisit encore le bel orgue de la cathédrale de Besançon, et celui, non moins remarquable, de la basilique Saint-Sernin de Toulouse.

Les orgues de la cathédrale de Rouen; de Murcie, en Espagne : la maison MERKLIN ET SCHUTZ, de Bruxelles.

Pendant ces dernières années, la facture étrangère a fait preuve aussi de la plus grande activité : nous en avons eu un exemple dans les travaux de Walker en Allemagne, dans ceux de Hill en Angleterre, que nous connaissons, comme dans ceux de la maison Merklin et Schutz, de Bruxelles, de laquelle nous nous occupons en ce moment.

Ces facteurs belges se sont surtout distingués dans la construction de l'orgue de la cathédrale de Rouen, et dans celui de la cathédrale de Murcie, en Espagne. L'orgue de la cathédrale de Rouen renferme

cinquante-huit jeux, dont un 32 pieds à la pédale, plusieurs 16 pieds, quatre claviers manuels, pédalier fort étendu, et plusieurs pédales de combinaison.

A l'égard de la maison Merklin et Schutz, et de celle de Daublaine et Callinet, on comprend que nous limitons extrêmement nos citations en ne mentionnant que leurs œuvres les plus importantes, car les grandes orgues de Paris, de nos départements ou de l'étranger, neuves ou restaurées, sorties de leurs ateliers, sont en très-grand nombre. Et d'ailleurs, nous devons avouer qu'en restreignant ainsi nos citations, nous obéissons à un sentiment, selon nous bien légitime, celui d'arriver au plus tôt aux grands travaux de notre facteur français, qui, à lui seul, résume et personnifie la facture moderne dans toute son extension et dans tout son éclat. L'importance des travaux de cet habile artiste nous impose la nécessité de nous arrêter plus longuement à tout ce qui le concerne.

M. Aristide Cavaillé-Coll : *ses orgues de Saint-Denis, de la Madeleine, de Saint-Vincent-de-Paul, de Sainte Clotilde, de Notre-Dame, à Paris; de la cathédrale de Perpignan, de la cathédrale de Nancy; enfin l'orgue de Saint-Sulpice.*

Depuis un siècle et demi la science de la facture de l'orgue est de tradition dans la famille Cavaillé-Coll. L'enfance du jeune Aristide se passa régulièrement sur les bancs des écoles et dans l'atelier de son père, où, studieux et soumis, sa vive intelligence,

comme une bonne terre bien cultivée, recevait pour l'avenir cette précieuse semence qui devait rapporter cent pour un. A peine adolescent, il comptait déjà dans la facture par son application, son aptitude, son sérieux, presque par son habileté dans la main-d'œuvre, car son père, bon juge en cette matière, et jaloux comme on l'est rarement de sa réputation, bien établie en France et en Espagne, son père osa lui confier la direction de travaux importants à terminer de l'autre côté des Pyrénées. L'adolescent directeur justifia pleinement cette confiance paternelle; tout cela fut mené à bonne fin.

Quoique né à Montpellier, où l'entreprise de quelques travaux avait amené passagèrement sa famille (1811), Aristide Cavaillé-Coll est tout de Toulouse, sinon rigoureusement par sa naissance, du moins par ses aïeux, par son père, par sa résidence et surtout par ses études. C'est dans les cours nombreux et spéciaux qui ont lieu dans cette capitale du Midi, que le jeune facteur acquit facilement les notions élémentaires de mathématiques, de dessin, de physique, de mécanique, de statique et de musique, qu'il devait bientôt développer et appliquer avec tant d'à-propos et de succès. Son aptitude pour toutes ces sciences était peu ordinaire, et les premières lueurs de son génie créateur ne tardèrent pas à se montrer dans une foule d'inventions et de perfectionnements d'outils et de machines destinés à faciliter la main-d'œuvre. L'une d'elles eut une importance réelle; c'était une scie circulaire qui fut soumise à l'appré-

ciation des savants et récompensée d'une médaille d'argent par la Société d'encouragement de l'industrie nationale.

Peu de temps après, il offrit au monde artiste deux petits instruments à anches libres, qu'il appela *poïkilorgue* (1) et *piano-poïkilorgue,* qui furent fort goûtés. Destinée à la modification des sons, c'est à dire à l'expression dont on se préoccupait alors beaucoup, cette invention fut l'objet d'un rapport spécial et très-élogieux dans la section musicale de l'Institut (1834). C'étaient là les premiers jalons posés sur cette large voie artistique et scientifique qu'il allait parcourir à pas de géant.

Ainsi que nous l'avons démontré dans nos études sur l'histoire de la musique, les bienfaits de la paix, après les événements mémorables de 1815, se manifestèrent par un retour vers la culture des lettres, des sciences, des arts et surtout des études historiques. De là une tendance marquée des esprits vers l'exploration du passé, vers l'examen attentif et sérieux des monuments anciens en tout genre, ce qui devait nous amener naturellement à de précieuses découvertes et aux connaissances archéologiques si singulièrement en honneur aujourd'hui.

M. Thiers venait de faire un voyage artistique en Italie. Sous son ministère du 1er mars 1840, on

(1) Nous avons entendu cet instrument dans la scène de l'église du cinquième acte de *Robert-le-Diable,* lors des premières représentations de cet opéra sur le théâtre de Toulouse (1833); l'effet en était très-agréable.

s'occupa de la restauration architecturale de la belle basilique de Saint-Denis, et on forma le projet de doter cet ancien et respectable monument national d'un orgue qui fût digne de l'édifice. A ce sujet, un concours fut ouvert, s'adressant à tous les facteurs d'orgues français et étrangers. Cet appel fut entendu : tous les facteurs marquants de l'époque vinrent y prendre part.

M. Aristide Cavaillé-Coll se trouvait en ce moment à Paris. Il prit connaissance du projet, et quelques heures lui suffirent pour dresser un plan ou devis qu'il se hâta de présenter à la Commission. Ce plan fut trouvé si bien conçu, si logique, si artistique, qu'on n'hésita point à l'admettre et à donner la préférence à son auteur, malgré son jeune âge, son obscurité, malgré la notoriété incontestable du mérite de quelques-uns de ses compétiteurs. La construction de l'orgue de la basilique de Saint-Denis lui fut donc adjugée. Ainsi que le dit très-judicieusement le savant M. l'abbé Lamazou, dans son excellent livre sur l'orgue de Saint-Sulpice, « la facture de l'orgue venait de s'enrichir d'un génie qui devait du premier coup la porter à un étonnant degré de perfection. »

L'orgue de Saint-Denis fut inauguré solennellement le 21 septembre 1841. Ce fut un magnifique succès pour M. Aristide Cavaillé-Coll.

A la vérité, comme on devait s'y attendre, les menées occultes des intérêts rivaux n'y manquèrent point ; les critiques de commande et de bon ton (car il faut toujours critiquer quand même) essayèrent

bien quelques timides remarques, mais, peine perdue, la vérité se fit jour et justice fut rendue au mérite de l'œuvre. C'est ce que proclama alors M. Aulagnier, dans un compte-rendu de cette séance d'inauguration ; ce critique judicieux disait : « Malgré tout ce que le mauvais vouloir, l'intrigue, la jalousie, la délation ont pu inventer pour nuire à l'effet de ce bel instrument, son mérite a brillé du plus vif éclat ; tout le monde a pu admirer la pureté et la limpidité de ses sons, l'ampleur et la gravité religieuse des jeux de fonds, la grâce et la coquetterie ravissante des jeux de détail, et la vigueur sans pareille du grand-chœur. Je ne puis m'étendre ici sur tout ce qu'il y a de merveilleux dans le mécanisme intérieur, sur l'invention ingénieuse qui rend le clavier aussi facile que celui d'un *piano*, malgré le foulement de trois claviers, sur la beauté de la soufflerie, etc... Telles sont les qualités de cet orgue jusqu'à présent sans égal et qui laisse bien loin derrière lui le prétendu chef-d'œuvre de Fribourg, dont la réputation exagérée a fait le tour du monde. » — *Gazette musicale*, année 1841.

L'orgue de Saint-Denis se compose de soixante-dix jeux (1), quatre claviers manuels, claviers de pédales de deux octaves, neuf pédales de combinaison. Il a deux 32 pieds, six 16 pieds, huit 8 pieds et quatre mille cinq cent six tuyaux. L'ensemble et les détails en sont parfaitement ordonnés. On le conçoit, ce résultat fut un véritable événement musical. La répu-

(1) Voir la planche II.

tation de M. Aristide Cavaillé-Coll fut solidement établie en Europe.

Ses travaux se multiplièrent avec une rapidité prodigieuse. En 1846, il faisait apprécier son bel orgue de la Madeleine, œuvre d'une perfection achevée, composée de quarante-huit jeux, quatre claviers manuels complets, clavier de pédales et quatorze pédales de combinaison. Le nombre de ses tuyaux est de deux mille huit cents (1). Quoique moins considérable, quant au nombre de jeux et à sa capacité d'ensemble, que celui de Saint-Denis, son effet fut ravissant. On y remarqua la distinction de tous ses jeux, la puissance de sa sonorité, la perfection de son mécanisme, toutes choses que le savant M. Hamel ne manqua point de faire ressortir dans son judicieux rapport. L'opinion publique sanctionna le jugement de la docte commission, en déclarant l'orgue de la Madeleine le plus parfait de la facture moderne. Mais ce n'était pas encore le dernier mot de ce génie puissant et novateur.

Peu de temps après, M. Aristide Cavaillé-Coll reconstruisait à neuf l'orgue de l'église de Saint-Vincent-de-Paul, que nous connaissions déjà, mais qui, sous sa main habile et les inspirations heureuses qui ne lui faisaient jamais défaut, devint un instrument entièrement transformé. Ainsi restauré, cet orgue eut quarante-six jeux, douze pédales de combinaison et deux mille cinq cent soixante-seize tuyaux. Exposé

(1) Voir la planche III.

au premier concours universel de Paris, cet orgue obtint la médaille d'honneur.

Vinrent ensuite l'orgue entièrement neuf de Sainte-Clotilde, quarante-six jeux ; celui de la cathédrale de Perpignan, cinquante-huit jeux ; celui de la cathédrale de Nancy, magnifique instrument, soixante-cinq jeux ; qui furent un acheminement à son œuvre capitale, en d'autres termes au chef-d'œuvre de la facture moderne, l'orgue de Saint-Sulpice, à Paris (1). Cet instrument mérite donc que nous nous y arrêtions très-sérieusement, et que nous en donnions une description détaillée ; il résume à lui seul toute la facture actuelle.

Ainsi que nous l'avons vu, l'orgue de Saint-Sulpice fut construit en 1781 par le facteur François Clicquot, qui se surpassa lui-même dans la production de ce gigantesque instrument. Cet orgue se présentait alors dans des proportions encore inconnues. Ce qui est significatif, car en tout temps les faits ont parlé beaucoup mieux que les paroles, c'est que l'effet en fut tel lors de son inauguration, que dans un mouvement spontané d'enthousiasme, pour exprimer la satisfaction générale, l'administration de la paroisse de Saint-Sulpice, après avoir rempli à l'égard du facteur Clicquot tous ses engagements pécuniaires, lui offrit encore une très-riche gratification. La répu-

(1) Postérieurement, ce même facteur a restauré, agrandi, modernisé le bel orgue de la métropole Notre-Dame de Paris; mais l'orgue de Saint-Sulpice demeure en possession d'une suprématie incontestable.

tation de cet orgue, admirablement touché par le grand Séjan, fut bientôt européenne.

L'orgue de Saint-Sulpice avait alors soixante-quatre jeux, distribués sur cinq claviers manuels et un pédalier. Il y a quelques années, on y essaya une réparation majeure, une quasi-restauration, mais elle ne parut point suffisante, en présence surtout des remarquables instruments qui surgissaient de toutes parts. Or, ce fut dans ce moment de progrès que, jaloux de conserver à son orgue sa suprématie d'autrefois, le conseil de fabrique de cette importante paroisse voulut lui faire subir une reconstruction générale, avec toutes les additions et améliorations possibles, et cela par M. Aristide Cavaillé-Coll lui-même.

Par cette décision paroissiale, l'éminent facteur se trouva en présence de l'orgue le plus considérable et le plus renommé de l'ancienne facture française qu'il, s'agissait de modifier, de compléter et de doter de tous les perfectionnements modernes. Or, en homme habile, intelligent, expérimenté, il mesura d'un coup d'œil l'ensemble et les détails de cette vaste entreprise ; il vit que pour créer, innover — mais en y faisant entrer le plus possible les éléments qui existaient déjà — il devait tout refaire dans des proportions et des dispositions nouvelles. Ce ne fut point là un obstacle, car, de son côté, pleine de confiance dans le génie et dans la loyauté du facteur que l'opinion publique lui avait désigné, l'administration paroissiale lui laissa entièrement le champ libre. Ainsi, de l'ancien orgue M. Cavaillé-Coll ne garda rigoureuse-

ment que le buffet, quoique cette vaste et massive carcasse laissât beaucoup à désirer sous le rapport du style architectural et fût bien loin d'être favorable à la sonorité de l'instrument. Inutile de dire avec quelle ardeur et avec quel soin fut conduite cette vaste et délicate entreprise.

Le nouvel orgue de Saint-Sulpice eut alors cent jeux réels, cinq claviers manuels complets, un immense pédalier, vingt pédales de combinaison et environ sept mille tuyaux.

Nous avons donné, comme spécimen de l'ancienne facture, la composition et le nom des jeux de l'orgue de l'abbaye de Weingarthen (1); par le même motif, et comme point de comparaison, nous devons nommer aussi tous les jeux qui composent l'orgue de Saint-Sulpice, type de la facture moderne (2).

Il est à remarquer que M. Aristide Cavaillé-Coll, artiste et savant très-logique, n'a rien d'exclusif. On a vu que le facteur allemand abbé Vogler avait imaginé et préconisé le système qui tendait à supprimer de l'orgue tous les jeux composés et de mutation; l'illustre facteur français a protesté contre ce système en plaçant tous ces anciens jeux dans son œuvre magistrale de Saint-Sulpice. Ainsi, par la réunion des anciens jeux à tous les jeux nouveaux, son orgue type est devenu une sorte d'encyclopédie instrumentale, résumant le passé et le présent.

Il nous reste maintenant à faire connaître comment

(1) Voyez planche I.
(2) Voyez planche IV.

cette œuvre colossale a été appréciée généralement en France et à l'étranger par les hommes compétents.

Un intelligent et judicieux critique, artiste très-distingué, M. Georges Schmitt, donna une description du nouvel orgue de Saint-Sulpice au moment de son inauguration (1862). Ce consciencieux travail mérite de prendre place ici. Comme nous, cet artiste écrivain remarque le bon esprit et la sage inspiration de M. Cavaillé-Coll relativement à la conservation des anciens jeux. Voici l'article de M. Schmitt (1) :

« Contrairement à l'habitude prise dans ces derniers temps, de supprimer comme inutiles les jeux de *larigot*, de *nazard*, de *tiers*, de *quartes* et autres, M. Cavaillé-Coll a tenu à ce qu'ils figurassent tous dans son nouvel instrument, et, en effet, il n'est pas un jeu ancien ou moderne qui n'y ait trouvé sa place.

« La partie artistique de ce grand orgue se compose d'un mécanisme d'une merveilleuse simplicité, quoique certains mouvements présentent un développement de 30 mètres.

« La transmission du mouvement s'opère par six machines pneumatiques.

« Les claviers, en forme de console, au nombre de six, dont un pour la pédale, sont situés devant l'orgue.

« Les registres, placés à droite et à gauche de l'organiste, forment un large demi-cercle étagé sur cinq assises. Le coup d'œil en est magnifique, et il fallait bien des combinaisons pour mettre à la portée de l'exécutant la masse énorme de cent registres et de vingt pédales de combinaison.

« La distance des claviers au sommier du récit expressif

(1) *Revue de musique sacrée*, 15 mai 1862.

est tellement considérable que le mouvement des registres devenait une chose très-difficile, sinon impossible; M. Cavaillé-Coll a vaincu toutes les difficultés en créant un nouveau moteur pneumatique qui, au moyen de la pression de l'air, dispose, pour chacun des registres, de la force de 25 kilogrammes.

« Les boutons des registres, plus petits de moitié que ceux des anciennes orgues, n'ont qu'un mouvement de deux centimètres, quel qu'en soit l'éloignement du sommier, résultat prodigieux, atteint avec un rare bonheur et une rare perfection.

« Une autre nouvelle et magnifique invention est celle des registres de combinaison.

« Ces registres, au nombre de vingt, placés par groupes de cinq à la droite et à la gauche de l'organiste, permettent les changements les plus soudains et les plus inattendus avec une facilité incroyable.

« Quant aux jeux de l'orgue proprement dit, ou la partie harmonique, on peut citer comme étant particulièrement réussis : la voix humaine, le cromorne, le hautbois, le cor anglais, la voix céleste, la trompette à forte pression et la bombarde du récit ;

« La clarinette, l'euphone, l'unda maris, le quintaton et le picolo du positif ;

« Le kéraulophon, la gambe, le salicional, le baryton, le diapason, la trompette harmonique, les bassons de 16 et de 8, la grande fourniture, le principal de 16 au grand orgue ;

« La flûte de 32, la contre-bombarde de 32, le basson de 16 et la contre-basse de 16 à la pédale.

« Mais ce qui fait surtout de l'orgue de Saint-Sulpice le premier instrument du monde, ce sont les qualités extraordinaires qu'il possède et qui caractérisent un chef-d'œuvre parfaitement réussi.

« La différence et la variété des timbres sont disposées d'une manière nouvelle et ingénieuse.

« Le clavier du grand orgue présente dans l'ensemble de ses jeux de fond la rondeur et le volume de son que l'on retrouve avec plaisir dans les orgues de bonne facture d'autrefois.

« Le clavier des bombardes a un caractère complètement opposé à celui du grand orgue ; c'est surtout sur ce clavier que M. Cavaillé-Coll a accumulé les jeux de récente invention, tel que le *kéraulophon*, la *gambe*, le *violoncelle* et les *flûtes entaillées*.

« Le clavier du positif présente, par contre, la douceur extrême, la délicatesse d'intonation et surtout bon nombre de jeux de 4 pieds, d'un timbre très-agréable et très-suave. Plusieurs combinaisons permettent d'obtenir des effets très-saisissants, d'un timbre cristallin.

« Le clavier du récit expressif, sans contredit le clavier le plus complet qui ait été construit jusqu'à nos jours, présente une grande variété de timbres qui, du plus imperceptible *pianissimo*, peuvent se développer jusqu'à la sonorité la plus éclatante.

« Le grand chœur est d'une puissance qui n'est égalée dans aucun orgue moderne.

« Le problème que M. Cavaillé-Coll s'était proposé en construisant l'orgue de Saint-Sulpice a été complètement résolu, et le public en saura gré à l'artiste qui, sans se préoccuper de son intérêt, s'est imposé de lourds sacrifices, et qui, poussé par son instinct d'artiste, nous a donné l'instrument magnifique que nous pouvons appeler l'*orgue type* ! »

Quant à l'effet général de l'orgue de Saint-Sulpice, le journal *le Monde* le disait alors à ses lecteurs en fort bons termes et à un point de vue très-élevé :

ses observations étaient judicieuses et méritent d'être connues. Les voici, nous transcrivons :

« L'illustre facteur avait de grandes difficultés à vaincre, l'église elle-même d'abord, dure comme tout édifice grec. Dans une cathédrale gothique, les sons qui s'échappent de l'orgue ne sont jamais heurtés; ils s'enroulent autour des colonnes, et, en se prolongeant sous les nefs silencieuses, ils parviennent jusqu'aux extrémités tels qu'ils sont à la source, pleins, mélodieux et purs; la seconde, à peu près du même genre, était le buffet de Chalgrin, qu'on n'a pas pu, ou qu'on n'a pas voulu changer, œuvre sévère et grandiose, mais dont les colossales statues, placées à l'embouchure des plus grands tuyaux, ne pouvaient que nuire à la plénitude du son. »

Après l'audition de l'immense chef-d'œuvre de M. Aristide Cavaillé-Coll, la presse française fut unanime pour en faire le plus bel éloge. Mais ce qui ajoute encore à la valeur de cette unanimité élogieuse, ce fut le jugement porté par le plus célèbre organiste allemand sur l'œuvre du facteur français. Le savant organiste M. Hessé, après un voyage fait à Paris uniquement pour entendre, voir et toucher l'instrument dont tous les journaux s'étaient occupés avec tant d'empressement, publiait à son tour, dans un journal de Breslau, son appréciation. Pour la gloire de notre illustre compatriote et pour notre satisfaction nationale, cette appréciation mérite d'être mieux connue :

« J'étais extrêmement curieux, dit M. Hessé, de connaître cet instrument, et je visitai M. Cavaillé, un homme des plus distingués, et dans les ateliers duquel on trouve

toujours quelques orgues de différentes grandeurs. Il se montra très-heureux de me conduire à l'église, ce qui fut fait le lendemain. Je trouvai un instrument imposant. Les claviers, blancs comme la neige, sont échelonnés devant l'organiste. A droite et à gauche se trouvent les cinq rangées de registres, disposés en forme d'amphithéâtre.

« On peut jouer tous ces claviers avec la plus grande facilité et même les réunir sur un seul, au choix de l'exécutant. Au-dessus du pédalier, il y a vingt bascules avec lesquelles on peut faire instantanément les changements les plus inattendus ; ainsi, on peut supprimer, avec une seule bascule, trente jeux à la fois, aller de la grande force au plus doux *pianissimo*, et produire un *crescendo* avec l'orgue tout entier.

« L'ancienne régistration, qui exige tant de temps, est ici supprimée. On dispose les jeux avant de jouer ; pendant l'exécution, on se sert des bascules (pédales de combinaison), et tout marche comme par enchantement.

« Les cinq claviers se jouent au moyen de machines pneumatiques, avec aussi peu de résistance qu'un piano à queue de la fabrique anglaise. Le son de l'orgue plein est gigantesque. Je jouai quelques morceaux avec cent jeux tonnants. L'harmonie est de la plus grande pureté, le vent d'une égalité parfaite. Les vingt-neuf jeux d'anches, qui ont des ressources particulières, sont beaux et brillants ; nulle altération ne s'y fait sentir. Ils sont de toutes les forces, de toutes les délicatesses d'intonation, et parlent aussi promptement qu'on peut exécuter des quadruples croches : la bombarde de 32 pieds se compose d'énormes tuyaux en étain et d'une très-large mesure. Elle parle aussi vivement qu'un bon violoncelle. Je montai les sept étages de l'orgue ; sauf trois jeux en bois, tout est en étain, ce qui offre un coup d'œil ravissant. Cette grande masse de tuyaux est d'un effet merveilleux.

« Tout en haut, sous la voûte de l'Eglise, se trouvent

les ouvertures de la flûte de 32 pieds et de la bombarde également de 32. Je fis donner la note la plus grave qui parlait clairement et faisait trembler tout sous nos pieds ; l'*ut* de la bombarde vous faisait reculer par sa force gigantesque, en même temps sonore, accentuée et d'une rondeur parfaite.

« Cet orgue est en vérité une œuvre prodigieuse. Sur les cinq claviers se trouvent dix-huit jeux de 16 pieds, sur chaque clavier trois, et parmi eux quatre jeux de bombarde brillants. Cet orgue a coûté 163,000 fr.

« *Je dois déclarer que, de tous les instruments que j'ai vus, examinés et touchés, celui de Saint-Sulpice est le plus parfait, le plus harmonieux, le plus grand et réellement le chef-d'œuvre de la facture moderne.* »

C'est donc à M. Aristide Cavaillé-Coll que l'art et la France sont redevables du plus bel orgue qui existe. La facture lui doit, en outre, une foule d'inventions et créations, entre lesquelles on distingue les *jeux harmoniques* et la *soufflerie à diverses pressions*.

Après avoir fait connaître le facteur d'orgues et le savant, citons encore un passage du journal *le Monde*, qui nous montrera l'homme, l'artiste et le chrétien. Lors de l'inauguration de l'orgue de Saint-Sulpice, cet organe sérieux des intérêts catholiques et de l'art sacré contenait ce qui suit :

« M. Aristide Cavaillé-Coll est de ces hommes dont le cœur et le génie n'ont qu'une ambition, peut-être trop désintéressée chez lui : le seul progrès et la seule beauté de l'art. Nous avons entendu dire que son bonheur suprême serait de construire un orgue pour la basilique Saint-Pierre à Rome ; je le comprends. Au centre de la catholicité

ur Gabler (1750).

PÉDALE DE 20 MARCHES

1. Contre-basse en montre de 32 pieds.
2. Fourniture de 8 pieds.
3. Viole basse ou grosse Gambe de 16 pieds.
4. Bombarde de 16 pieds.
5. Bombarde basse de 16 pieds.
6. Octave basse ou flûte de 16 pieds.
7. Soubasse de flûte de 32 pieds.
8. Carillon en cloches de 4 pieds.
9. Tympanon.
10. Cuculus (coucou).
11. Cymbales.
12. La force de 4 pieds.

SECONDE PÉDALE

S'ACCROCHANT AVEC LE POSITIF.

1. Super-octave en montre de 8 pieds.
2. Cornet de 4 pieds (100 tuyaux).
3. Sestquiale.
4. Violon-chel gambe de 8 pieds.
5. Trompette.
6. Flott-creux ou grosse Flûte de 4 pieds
7. Flûte douce de 8 pieds.
8. Fagot ou Cromorne de 8 pieds.
9. Quintaton de 16 pieds.
10. Rossignol.
11. Tremblant.

mirable.
de dom Bedos.)

CLAVIER DE BOMBARDES

(Suite.)

10. Deuxième trompette harmonique de 8 pieds.
11. Premier clairon harmonique de 4 pieds.
12. Deuxième clairon octaviant de 4 pieds.

CLAVIER DE RÉCIT EXPRESSIF

(Quatre octaves et demie.)

Flûtes.

1. Bourdon de 8 pieds,
2. Flûte harmonique de 8 pieds.
3. Flûte octaviante harmonique de 4 pieds.
4. Octavin harmonique de 2 pieds.
5. Quinte.

Anches.

6. Trompette harmonique de 8 pieds.
7. Clairon harmonique de 4 pieds.
8. Voix humaine harmonique de 8 pieds.

PÉDALES DE COMBINAISON

1. Nuances du clavier du récit.
2. Appel des jeux du récit au deuxième clavier.
3. Appel des jeux du clavier de bombardes au deuxième clavier.
4. Réunion de tous les jeux du clavier du grand orgue (2me clavier).
5. Appel des jeux du positif au deuxième clavier.
6. Réunion des dessus des jeux d'anches et des jeux harmoniques aux jeux de fonds du positif.
7. Réunion des basses de ces mêmes jeux aux jeux de fonds du positif.
8. Tirasse appelant les basses de tous les claviers à la pédale.
9. Pédales d'octaves ajoutant l'octave grave aux claviers manuels.

PLANCHE III.

;aillé-Coll (1846).

..VIER DU RÉCIT EXPRESSIF

(54 notes.)

Jeux de fonds.

Flûte harmonique de 8 pieds.
Bourdon de 8 pieds.
Musette de 8 pieds.
Voix humaine de 8 pieds.

Jeux de combinaison.

Flûte octaviante de 4 pieds.
Octavin de 2 pieds.
Trompette harmonique de 8 pieds.
Clairon harmonique de 4 pieds.

..ÉDALES DE COMBINAISON

Accouplement d'octaves.

T. Tirasse. Réunion du clavier de pédales aux claviers manuels.
A. Appel des jeux d'anches de combinaison à la pédale.
O. P. Accouplement d'octave aiguë à la pédale.
O. G. Accouplement d'octave grave au grand orgue.
O. B. Accouplement d'octave grave aux bombardes.
P. Appel des jeux de combinaison du positif.
G. Appel des jeux de combinaison du grand orgue.
B. Appel des jeux de combinaison de bombardes.
R. Appel des jeux de combinaison du récit.
P. G. Réunion du clavier du positif à celui du grand orgue.
G. B. Réunion du clavier du grand orgue à celui de bombardes.
B. R. Réunion du clavier de bombardes à celui du récit.
T. Tremolo correspondant au positif et au récit.
E. Expression au clavier de récit.

..ux.

PLA

vaillé-Coll (1862).

CLA ÉCIT EXPRESSIF

1. Pri 5 pieds.
2. Mo pieds.
3. Bou 8 pieds.
4. Flû ieds.
5. Flû pieds.
6. Flût rangées.
7. Mon angées.
.s de 8 pieds.

8. Bou de 8 pieds.
9. Diap pieds.
10. Diap 16 pieds.
11. Flût 8 pieds.
12. Pres
13. Gros
13. Doul

E PÉDALES

CLAV
de 32 pieds.
e 16 pieds.
27. Soub pieds.
28. Flûte s.
29. Princ 8 pieds.
30. Flûte s.
31. Bourd
32. Gamb
33. Violo
34. Kérau
35. Flûte
36. Presta

CLA

47. Violon
48. Quinta
49. Quinta

50. Flûte tr
51. Salicior
52. Viole d
53. Unda-m
54. Flûte d
55. Flûte o
56. Dulcian

Cet

CLAVIER DU RÉCIT EXPRESSIF

Jeux de combinaison.

79. Flûte harmonique de 4 pieds.
80. Flûte octaviante de 8 pieds.
81. Dulciana de 4 pieds.
82. Nazard de 2 pieds 1/3.
83. Octavin de 2 pieds.
84. Cornet de 8 pieds, 5 rangées.
85. Trompette de 8 pieds.
86. Trompette harmonique en chamade de 8, 16 et 32 pieds (1).
87. Bombarde tuba major de 16 pieds.
88. Clairon de 4 pieds.

(1) Sur un sommier à part.

CLAVIER DE PÉDALES

Jeux de combinaison.

95. Clairon de 4 pieds.
96. Ophycléide de 8 pieds.
97. Trompette de 8 pieds.
98. Basse de 16 pieds.
99. Bombarde de 16 pieds.
100 Contre-bombarde de 16 pieds.

PÉDALES DE COMBINAISON

de la pédale au grand

de la pédale au pre-

s jeux d'anches de la

le l'octave grave au
nd chœur.
complet du grand

complet du clavier
s.
complet du clavier

total du clavier du

de combinaison du

de combinaison du
mbardes.

11. Appel des jeux de combinaison du positif.
12. Appel des jeux de combinaison du récit.
13. Transmission des jeux de combinaison du grand orgue, sur le 1er clavier.
14. Accouplement du grand orgue avec le 1er clavier.
15. Accouplement du clavier de bombardes avec le 1er clavier.
16. Accouplement du positif avec le 1er clavier.
17. Accouplement du récit avec le 1er clavier.
18. Pédale du tremblant.
19. Pédale de la boîte à expression.
20. Tonnerre.

et dans le temple qui réunit les plus beaux chefs-d'œuvre de l'esprit humain, un orgue monumental serait comme le magnifique symbole de ces milliers de voix qui s'unissent de toutes parts à celles du vicaire de Jésus-Christ, montant vers Dieu toujours d'accord et dans la plus merveilleuse unité. Disons-le, d'ailleurs, le génie n'est bien qu'avec le génie; et quelle gloire ce serait pour lui de se placer à côté de tels hommes que Michel-Ange, Raphaël, Palestrina, Pergolèse, Canova! »

CONCLUSION.

Dans tout ce qui précède, nous avons essayé de donner une idée sommaire des principales orgues que nous ont léguées les siècles derniers, *facture ancienne*, comme celles qui ont été construites de nos jours, *facture moderne*.

Un mot personnel en terminant :

Nous reprenons, pour la compléter, le pensée qui ouvre cette étude : *En lisant dans le passé, il est dans l'ordre naturel des choses de s'occuper souvent de ce qu'on a aimé*. Oui, notre pensée s'occupe sans cesse de l'orgue, comme elle s'en occupait pendant les trente-six années passées à Montauban; mais c'est, comme alors, pour regretter amèrement de n'avoir pas eu sous la main un instrument, sinon monumental, du moins acceptable : avec le fond théorique et les procédés pratiques que nous devions aux leçons de l'excellent et habile Jacques Caussé, du mystique et profond Urhan, du savant et illustre Fétis et du classique Benoist, notre émulation y eût gagné très-

certainement, et nos inspirations eussent été un peu plus dignes du Créateur que nous avions mission de célébrer (1).

(1) Ce travail est extrait des *Actes* de l'Académie nationale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux (2e fascicule, 1876).

DE LA PÉDALE DE L'ORGUE;

SON IMPORTANCE ACTUELLE,

ET

DES PÉDALIERS (1).

Depuis quelque temps, nous sommes témoins d'un mouvement artistique qui marquera dans l'histoire de la musique religieuse et populaire. Les journaux, les revues périodiques ne cessent de nous entretenir d'inaugurations d'orgues et de concours orphéoniques : avant peu le plus petit village français aura son *harmonium* et sa *société chorale*.

Si cette grande diffusion de l'art n'est point un signe certain de l'extension de la science musicale et des hautes études qui l'ont pour objet, elle témoigne du moins des progrès d'une idée qui, en caractérisant notre époque, restera à sa louange; c'est l'idée d'épurer le goût du peuple, de la moraliser, de

(1) Cette étude a été écrite pour la méthode de pédale de J. Blanc, ancien organiste à Lons-le-Saunier, publiée à Paris par S. Richault. — Elle lui sert de préface.

l'éclairer par l'attrait du chant et des jouissances intellectuelles. Et c'est là une conception toute récente; elle est contemporaine, car nous avons connu l'heureux artiste à qui nous la devons. Pour nous, humbles adeptes, mais auxiliaires pleins de zèle, notre mission est de propager cette idée, de travailler à son entière éclosion, et, jouissant du privilége de notre âge et de notre expérience, de dire à nos jeunes et intelligents successeurs ce qui nous semble mériter leur attention et leur préférence. C'est ce qui nous a fait prendre la plume et nous a guidé dans la collaboration à l'œuvre élémentaire à laquelle ces quelques lignes doivent servir de frontispice. Exposons brièvement le point de départ de la période musicale actuelle dont nous avons particulièrement à nous occuper.

Dans les premières années de ce siècle, un jeune élève du collége de Juilly, dont les succès scolaires avaient été des plus brillants, se passionnait tout à coup pour la musique. Il résolut d'en faire une étude spéciale, approfondie, non-seulement pour sa satisfaction personnelle, mais surtout pour coopérer à son progrès dans la mesure de son intelligence et de ses forces. Dieu voulut que cette intelligence fût vaste et ces forces décuplées par un dévouement sans bornes. Choron, que le lecteur a déjà nommé, ne songea plus qu'à étendre ses connaissances par la lecture attentive de tous les traités didactiques et par l'analyse des œuvres religieuses et classiques des grands maîtres : fidèle à son plan de travail, il ne

tarda point à reconnaître combien les études musicales en général étaient faibles, incomplètes, erronées; mais il entrevit aussi la grandeur de la tâche qui incombait à l'enseignement pour élever cet art au niveau qu'avaient atteint les autres sciences, aidées par le progrès philosophique du XVIII[e] siècle.

Pénétré de la belle mission morale de la musique dans la société et témoin intelligent du fâcheux effet des fluctuations du goût en matière d'art, il sentit vivement le bienfait qui devait résulter d'un enseignement large, méthodique, sérieux, et s'appuyant sur les œuvres religieuses et classiques léguées par les grands maîtres des anciennes Ecoles. Il laissa au Conservatoire, qui venait d'être fondé, le soin de former des chanteurs et des instrumentistes, destinés à la scène, aux concerts, aux réunions intimes; il voulut, lui, s'occuper spécialement de l'instruction en quelque sorte populaire, et d'un genre de musique beaucoup trop délaissé depuis la disparition des anciennes maîtrises.

Dès ce moment, il se posa pour problème à résoudre : 1° Le progrès de la musique religieuse et classique au moyen de la propagation des chefs-d'œuvre des anciennes écoles; 2° l'instruction musicale des masses et leur participation à l'exécution de ces chefs-d'œuvre. Tous les musiciens érudits savent que Choron dépensa la majeure partie de son patrimoine à la publication des ouvrages qu'il se proposait de faire connaître; qu'il fonda l'école de musique religieuse et classique; qu'il fit entendre à Paris les com-

positions de Palestrina, d'Allegri, de Marcello, d'Handel, etc., dans des conditions inconnues en France; qu'il écrivit une méthode concertante pour l'étude simultanée de la musique vocale; enfin, qu'il chercha également à faire participer la province à l'efficacité de ses travaux. Or, si de fâcheuses circonstances devaient arrêter l'essor de ces belles entreprises et priver leur auteur de jouir de leur heureux effet, toujours est-il que l'idée de progrès futur venait de jaillir et avec elle la preuve évidente qu'elle n'était point irréalisable. C'est donc à Choron que remonte le commencement de la période artistique actuelle, période unique dans l'histoire, manifestée, dans la musique religieuse, par la plus heureuse réaction et par le congrès spécial de Paris, de 1860, dans la musique populaire, par Wilhem et l'Orphéon.

Choron travailla en même temps à la propagation de l'orgue. Il dota son enseignement d'une méthode élémentaire selon les principes des maîtres de l'école allemande. Cette méthode fut l'un des premiers jalons posés sur la nouvelle voie qu'attendaient les organistes français, demeurés généralement beaucoup trop dans l'ormière des vieilles traditions locales. A la vérité la classe d'orgue de notre Conservatoire de Paris, tenue avec tant de distinction par M. Benoist, formait annuellement quelques bons élèves, mais en trop petit nombre pour réagir suffisamment contre le mauvais goût et le style léger (on pourrait dire inconvenant), que l'ignorance et l'empirisme laissaient régner dans nos départements.

Et en fait de publications, que pouvaient contre ce fâcheux état de choses les quelques livraisons d'orgue de Beauvarlet-Charpentier et de quelques disciples de cette doctrine? Ce ne fut donc qu'après la mort de Choron que l'éclectisme se glissa peu à peu dans l'étude de l'orgue et que les organistes français sentirent généralement les immenses avantages que leur offrait l'école allemande.

Deux points également se montraient dans la musique d'orgue et dans l'exécution des organistes d'Outre-Rhin : c'était d'abord le style lié et fugué, dont ils ne se départaient jamais ; c'était ensuite leur grande habileté à se servir de la pédale.

Il y a toujours corrélation entre l'instrument et la manière adoptée dans l'exécution par celui qui doit en faire usage ; c'est une vérité qui ressort de la forme du clavier des pédales des anciennes orgues allemandes, comparée à celle du clavier des anciennes orgues françaises. En effet, à la disposition des touches du pédalier allemand on comprend que l'organiste avait demandé au facteur le moyen de se servir avec facilité, non-seulement des deux pieds alternativement ou simultanément, mais encore de la pointe et du talon de chaque pied, selon l'occurence. Au contraire, dans les orgues de l'ancien système français, on reconnaît que les pédales étaient destinées à être touchées par un pied seulement, et presque toujours avec la pointe. Or, il est aisé de concevoir pourquoi le système allemand devait, tôt ou tard, prévaloir et se répandre en France, alors que

le jeu lié et fugué, c'est-à-dire le vrai style de l'orgue y devenait définitivement en honneur.

Nous touchons au moment où le système du pédalier français sera entièrement abandonné.

Méthodiques et sérieux en tout, les Allemands, appréciant les excellents effets de la pédale dans la musique d'orgue, en avaient fait depuis longtemps une étude toute particulière. Ainsi, pendant qu'on l'employait en France comme simple accessoire de sonorité ou comme remplissage d'harmonie, ils lui donnaient, eux, une importance égale à celle des claviers manuels. Ils avaient, pour l'étudier avec fruit, les méthodes de Hering, de Jules André, d'Offenbach, de Rinck, etc. Ils adaptaient des pédaliers à leurs instruments d'étude, ce qui, par des exercices journaliers, les conduisait à exécuter admirablement les œuvres de J. J. Bach, de Handel, et toutes les compositions à quatre, cinq et six parties de leurs grands maîtres.

Or, ce fut au moment où l'orgue construit selon le système allemand se généralisait en France, que, réfléchissant sur le vide de l'enseignement de cet instrument dans tous nos départements, un artiste sérieux et dévoué, M. J. Blanc, organiste à Lons-le-Saunier, conçut le projet d'établir un *pédalier* qui pût s'adapter, non-seulement aux petites orgues, aux harmoniums, mais encore à tous les pianos droits. Ainsi qu'on devait s'y attendre, cet essai eut l'entière approbation de plusieurs artistes compétents, Boëly, Lefébure, Hocmelle, qui en comprirent bien l'oppor-

tunité. Pour démontrer l'utilité de son invention, s'adressant alors particulièrement aux pianistes qui désiraient s'occuper de l'orgue, M. Blanc leur disait : « La plupart des personnes qui touchent de l'orgue n'ont souvent qu'un talent plus ou moins réel comme pianistes, et cependant le piano n'exige que l'étude du mécanisme des mains sur un seul clavier, tandis que l'orgue demande, non-seulement l'étude du mécanisme des mains sur plusieurs claviers, mais encore celle du mécanisme des pieds sur le clavier des pédales; et les pédales, ceci est incontestable, forment le fond principal de l'orgue. Nous avons entendu plus d'une fois des musiciens et des musiciennes qui, ne faisant aucun usage du clavier des pédales, annihilaient ainsi la puissance d'orgues d'une très-grande dimension ; il nous semblait, en les écoutant, entendre un orchestre sans basses, chose tout-à-fait contraire aux règles de l'art musical. »

Et plus tard, M. Blanc ajoutait : « Si nous avions à nous expliquer aujourd'hui sur le même sujet, mieux informé, nous pourrions corroborer ce qui précède par des considérations d'un ordre plus élevé, fournies par les plus respectables témoignages. » A cet égard, après avoir lu notre prospectus relatif au pédalier, un de nos éminents confrères nous écrivait ce qui suit : « Vous déplorez l'insuffisance des études « spéciales des artistes ou amateurs de pianos qui se « font organistes, vous, habitants privilégiés du nord « et de l'est de la France : que serait-ce si vous enten- « diez la plupart de nos organistes du midi ? leur jeu

« sautillant, leurs accompagnements plaqués, leur « harmonie tourmentée, leurs rhythmes dramatiques « vous révolteraient assurément ; et ce qu'il y a de plus « fâcheux pour l'art religieux, c'est qu'une pareille « aberration semble autorisée par l'exemple de pia- « nistes organistes revêtus d'un caractère sacré. »

Dans le prospectus relatif au pédalier dont il vient d'être parlé, l'organiste de Lons-le-Saunier avait promis une méthode pour l'étude de la pédale ; il a réalisé aujourd'hui cette promesse. « Nous y avons été encouragé, dit-il, par plusieurs de nos honorables confrères qui, comme nous, avaient été frappés de l'insuffisance des ouvrages élémentaires destinés à l'orgue, dans un temps où un enseignement spécial dans chaque ville importante serait indispensable. » Pour ce dernier point de vue, notre pensée est en parfait accord avec celle de M. Blanc. Hélas ! c'est avec raison qu'on entend répéter de toutes parts : « *En France, on se hâte de construire des orgues, mais on ne songe point à former des organistes.* »

Maintenant, disons un mot de l'œuvre élémentaire que M. Blanc destine à combler la lacune qu'il a signalée.

Cette méthode, pour le jeu de la pédale de l'orgue, a été calculée de façon que les difficultés de mouvement complexe et simultané des mains et des pieds fussent facilement surmontées. Après quelques exercices simples et séparés, on a réuni les mains et les pieds dans l'exécution des gammes des tons les plus usités, en variant l'accompagnement de chaque

gamme, ou, pour mieux dire, en introduisant graduellement de nouvelles combinaisons à la partie des pédales. On ne peut qu'approuver cette disposition, car cette variété de tons nous a semblé encore propre à fournir les éléments de l'étude de la transposition, étude, comme on sait, généralement essentielle pour l'organiste (1). Cette disposition présente donc un double objet parfaitement motivé.

Comme complément, l'auteur donne le moyen de faire l'application de ces divers exercices dans quelques pièces de musique disposées à cet effet.

Quant au genre et au caractère spécial d'exécution sur la pédale, ainsi que M. Blanc l'indique dans le corps de sa méthode, ce caractère doit être en tout conforme à celui de l'œuvre elle-même; ce qui signifie qu'il y a plusieurs manières d'attaquer et de quitter la note. A cet égard, voici comment nous envisageons, nous, cette partie de l'exécution sur l'orgue.

L'exécution sur l'orgue est liturgique ou symphonique. Dans l'un et l'autre cas, l'habileté dans l'emploi de la pédale nous semble absolument indispensable; voyez plutôt :

Dans l'exécution liturgique, c'est-à-dire dans les pièces d'orgue harmonisées qui ont le chant ecclésiastique pour base, et qui sont exécutées par l'orgue seul, ce chant est plus marqué, plus majestueux,

(1) L'adjonction récente aux instruments à clavier d'un transpositeur mécanique, est une atteinte portée aux bonnes études musicales et un fâcheux encouragement à l'ignorance.

s'il est placé à la base. Or, dans ce cas, la partie de pédale doublant habituellement une partie de la main gauche (1), doit, à l'imitation de la voix, lier et porter les sons, sans rudesse, sans bavure, sans lacune, en un mot chanter : le pourrait-on sans une certaine habileté sur la pédale?

Dans l'exécution symphonique les effets de la pédale sont encore plus variés et plus difficiles à obtenir. Ce n'est point seulement dans les *tutti* et dans quelques tenus à la basse que la pédale est appelée maintenant à participer; elle est presque toujours partie concertante et obligée. La musique d'orgue des grands maîtres de l'école allemande, musique type vers laquelle notre éclectisme nous ramène, est constamment écrite à trois, quatre ou cinq parties réelles et parsemée de dessins canoniques. C'est un dialogue presque continuel, où chaque interlocuteur doit intervenir à son tour. L'effet de l'ensemble et le mérite d'exécution dans ces œuvres repose sur le relief successif donné à tous ces dessins : or la partie de basse y acquiert, par cela même, une importance réelle, puisqu'elle devient en quelque sorte comme le *violoncelle* du *quatuor* ou du *quintette*, que l'orgue reproduit. Ajoutons que si l'instrument est bon, la pédale, dans certains cas, en a toute la douceur et

(1) Ce que nous disons ici de l'exécution du chant liturgique pour l'orgue seul n'implique nullement notre opinion sur l'accompagnement du plain-chant destiné aux voix; dans cet accompagnement nous avons toujours placé le chant liturgique au-dessus.

toute la mysticité. Ceci nous conduit à dire quelques mots sur la modification que nécessite parfois la pédale, car les jeux qui appartiennent au clavier des pieds dans les grandes orgues, comme ceux des claviers manuels, demandent leur *Régistration*.

Ordinairement dans les grandes orgues à plusieurs claviers, on destine à la pédale des jeux de quatre, de huit et de seize pieds, en jeux doux et en jeux d'anches. Mais, dans les morceaux d'ensemble où la pédale est appelée à dialoguer, il est bon de ne lui donner que les jeux dont le diapason correspond le mieux avec celui des autres parties; ces jeux sont ceux de huit pieds. Les jeux de seize pieds, si graves, seraient trop distants des parties aigües et trop lents dans leurs mouvements. Cette distinction nous paraît nécessaire, car il n'est point rare d'entendre de jeunes organistes qui s'en préoccupent assez peu : pour beaucoup d'entre eux, les extrêmes ont toujours de l'attrait : dans le grand jeu, ils voudraient sans cesse la *Bombarde;* dans les jeux doux, la *Boîte à expression.*

Nous terminerons par quelques considérations pleines de sens et d'à-propos empruntées à M. Blanc, lui-même, sur l'esprit et la convenance que l'on doit toujours apporter dans la musique d'orgue et dans son exécution : « Le style de l'orgue, nous dit cet honorable confrère, doit différer totalement du style adopté au théâtre et dans les concerts ; il doit être large, sévère et majestueux. L'organiste doit être l'interprète de l'office divin ; son exécution doit être

toujours en rapport avec l'expression des paroles que l'on chante au chœur; que, par cela même, il rejette les airs d'opéra, les variations, fantaisies, quadrilles, valses, polkas, romances, et toutes les futilités qui ne conviennent qu'au piano; enfin, l'organiste doit bien se pénétrer que ce n'est que par l'étude approfondie de la musique des grands maîtres anciens et modernes, dans cette spécialité, qu'il peut se rendre digne de sa mission et acquérir le talent nécessaire pour occuper honorablement l'emploi qui lui est confié. »

LES PÉDALIERS:

Nous avons dit, dans la préface de cette méthode, quelle était l'importance de la pédale dans l'exécution sur l'orgue; qu'il devait en être fait une étude spéciale, et que c'était dans ce but que M. Blanc avait écrit et publié son œuvre. Nous pensons que notre appréciation, quoique très-sommaire, aura donné une idée des qualités sérieuses qui forment le fond de cette publication. Mais il convient de faire remarquer ici que le résultat obtenu par cette méthode sera toujours subordonné à l'emploi plus ou

(1) Ce travail sur les pédaliers forme le chapitre VIII de la méthode.

moins intelligent, plus ou moins persévérant qui en sera fait. Néanmoins, dans tous les cas, pour l'appliquer avec fruit, il est absolument indispensable d'avoir un pédalier à son entière disposition. On sait qu'il n'est guère possible d'aller journellement étudier sur l'orgue de l'église ; cela n'est pas convenable, à cause de la sainteté du lieu et du dérangement que les sons de l'orgue peuvent occasionner aux fidèles qui viennènt y prier ou méditer dans le silence.

Il est donc bien plus facile, nous dirons même plus efficace, de travailler chez soi, sur un *piano* ou sur un *harmonium* muni d'un *pédalier :* pour bien étudier, il faut s'appartenir exclusivement et être libre de recommencer ses exercices à l'heure et au moment où l'on se sent disposé.

Il existe plusieurs systèmes de pédaliers, entre lesquels il sera permis de choisir selon ses vues, et selon l'instrument auquel on se propose de l'adapter.

On a vu que l'auteur de cette méthode, M. Blanc, avait imaginé, il y a quelque temps, un pédalier qui s'adaptait parfaitement aux pianos droits. Au moment de sa découverte, il eut même le soin de prendre un brevet d'invention ; mais aujourd'hui son âge et ses infirmités ne lui promettent plus de recueillir les avantages de son brevet. Toutefois, par amour de l'art, cet honorable artiste se fait un plaisir de communiquer son procédé à ceux qui en font la demande.

Préoccupé de la même idée, M. Jeanpierre, facteur d'orgues à Rambervillers (Vosges), a aussi inventé un

système de pédalier fort simple et peu coûteux, destiné à être adjoint aux pianos droits. Son procédé a reçu l'assentiment d'un bon nombre d'artistes très-compétents. Il en est de même des pédaliers faits par M. George, facteur d'orgues et de pianos à Besançon, et de ceux de quelques autres facteurs de Paris et de la province.

La plupart des pédaliers destinés à être adaptés aux pianos, présentent l'effet du clavier de pédales des anciennes petites orgues, claviers dits à *Tirasse*, dans lesquels les notes confiées à l'action des pieds sont les mêmes que les notes les plus graves du clavier manuel, ce qui, parfois, peut amener une sorte de double emploi. Aujourd'hui, nous devons en excepter cependant le pédalier inventé et mis en usage par la maison Pleyel-Wolf, de Paris, dont le clavier est entièrement indépendant du clavier des mains, et qui, par cela même, mérite ici une mention toute particulière. Voici la description qui a été faite de ce pédalier, en 1857, par le très-regrettable Niedermeyer. Nous transcrivons (1) :

« Un musicien distingué, M. Wolff, chef de la maison Pleyel, vient, à son tour, de créer un *pédalier* tout à fait indépendant, ayant ses cordes et ses marteaux aussi bien que son mécanisme particulier. Cet instrument n'est pas volumineux, et peut-être introduit dans les plus modestes appartements. C'est une espèce d'armoire adossée à un mur, L'exécutant s'as-

(1) Journal *La Maîtrise*, 15 décembre 1857, n° 9, 1re année.

sied sur un banc fixé sur le devant, qui s'élève ou s'abaisse à volonté; les pédales se trouvent sous ses pieds, et il place devant lui un *piano* quelconque, droit, carré ou à queue. La hauteur du buffet, qui permet de donner aux cordes une longueur et une épaisseur inusitées, et la largeur de la table d'harmonie, relativement fort grande pour un instrument qui ne contient que deux octaves et demie, prêtent aux sons une beauté et une puissance tout-à-fait particulières. Dans les meilleurs pianos à queue, la dernière octave, et surtout la dernière quinte, donne des notes aussi peu agréables que peu distinctes, dans le *pédalier* de M. Wolff, le dernier en est aussi pur et aussi plein que celui des meilleurs tuyaux de flûte de 16 pieds. Ainsi que dans l'orgue, où l'on ajoute toujours un jeu de 8 pieds à un 16 pieds, M. Wolff, pour tempérer la gravité des grosses cordes de son instrument, a eu l'heureuse idée d'y joindre des cordes plus fines, qui produisent en même temps l'octave supérieur. La vibration des sons se prolonge avec une plénitude remarquable (1). »

Les principaux facteurs d'*harmoniums*, de Paris, MM. Debain, Alexandre père et fils, Alphonse, Rodolphe, Alexandre Rousseaux, Baudet, Fourneaux, etc., ont adapté depuis des pédaliers séparés ou indépendants à leurs harmoniums. Ces pédaliers, qui ont ordinairement trois jeux de 8 et 16 pieds, font un bon effet et imitent assez bien les pédales d'un grand

(1) *Journal la Maîtrise*, n° 9, 1re année, 15 décembre 1857.

orgue à tuyaux, mais ils sont moins commodes pour l'étude que ceux basés sur la percussion des cordes, puisqu'ils mettent l'exécutant dans l'impossibilité de souffler lui-même.

C'est ici le lieu d'insister de nouveau sur l'avantage qu'offre la forme du pédalier allemand sur celle du pédalier de l'ancien système français. D'ores et déjà on peut même certifier que le pédalier français ne figurera désormais que dans quelques orgues abandonnées à leur vétusté, et seulement comme spécimen de l'ancienne facture. Un fait récent vient nous confirmer dans cette opinion : c'est la décision prise en faveur du pédalier allemand par les savants organistes et facteurs d'orgues, français, italiens, anglais, allemands, etc., réunis au congrès de musique religieuse tenu à Malines en 1864.

Dans cette réunion de vastes intelligences et d'hommes spéciaux dévoués au progrès, on s'est préoccupé, non-seulement de l'inconvénient amené par la diversité de forme du pédalier, mais encore par la variété des dimensions que l'on y rencontrait. A ce sujet, après mûre délibération, on a adopté un pédalier normal.

Ce pédalier type, à la forme allemande, a été ainsi réglé :

1° Nombre de notes du pédalier :
- pour les orgues ordinaires...... 27.
- pour les grandes orgues........ 30.

2° Distance des notes naturelles d'axe en axe, 65 millimètres.

Etendue totale d'un clavier de 27 notes, 97 1/2 centimètres.

3° Longueur des rehausses des dièzes, 13 centimètres.

4° Hauteur des rehausses des dièzes, 5 centimètres, dépassant la note naturelle de 25 millimètres.

5° Longueur apparente des touches, 60 centimètres, non compris les extrémités cachées sous le buffet ou sous le châssis.

6° Inclinaison des touches vers la pointe du pied, 2 pour 60, ou environ 4 pour 100.

7° Le pédalier, ainsi construit, sera placé de la manière suivante :

« 1° Le *deuxième ut* du clavier de pédale sera perpendiculaire au *troisième ut* du clavier à main, *quel que soit le nombre de notes du pédalier ou du manuale* (Il y a exception pour le pédalier appliqué au piano; alors le deuxième *ut* de la pédale doit se trouver perpendiculairement au-dessous du quatrième *ut* du piano, c'est-à-dire vis-à-vis le *premier ut* de la clef de sol).

« 2° Le devant des dièzes du premier clavier à main sera placé sur une ligne perpendiculaire avec le devant des rehausses du pédalier, *quel que soit le nombre des claviers à main.*

« 3° La distance entre le plancher sur lequel pose le pédalier, et le dessous du premier clavier à main sera de 80 *centimètres*, *quel que soit le nombre des claviers*. »

Ainsi, revenant à l'application pratique du pédalier comme élément d'une bonne exécution sur l'orgue, nous dirons qu'au moyen de la méthode de pédales de M. Blanc et d'un pédalier bien choisi, sans sortir

de chez lui, et sans auxiliaire, le jeune artiste peut faire une étude spéciale et complète de la musique d'orgue des grands maîtres où la partie de pédale se trouve obligée (1); qu'il peut également, par un travail persévérant et bien entendu, acquérir l'habileté de mécanisme nécessaire pour tirer tous les effets de l'orgue sur lequel il doit se faire entendre à l'église. Alors familiarisé de longue main avec les œuvres fortes, substantielles et vraiment religieuses, il ne lui en coûtera nullement de rompre avec cette musique futile et inadmissible, que l'ancien organiste de Lons-le-Saunier a flétrie avec juste raison; alors il sentira lui-même, de plus en plus, combien ces futilités, au point de vue de l'art, seraient de nature à le retenir au-dessous du niveau où doit tendre tout organiste un peu jaloux de sa réputation.

1866.

(1) Tels que Rinck, Boély, J.-S. Bach, dont les œuvres se trouvent chez l'éditeur Simon Richault, à Paris.

SIMPLE INDICATION

DES JEUX DE L'ORGUE

ET

SOUVENIR.

Les jeux de l'orgue se classent en jeux doux, jeux d'anches et jeux de mutation ou composés.

Les jeux doux, appelés aussi jeux de fonds, parce qu'ils forment l'ensemble harmonique de cet instrument, comprennent les *flûtes*, les *bourdons*, les *gambes* et les *prestants* (1). C'est une flûte qu'on met ordinairement en montre. Dans tous ces jeux les tuyaux sont à bouche.

Les jeux d'anches, ainsi nommés parce que chaque tuyau y produit le son au moyen d'une anche que l'air met en vibration, sont les jeux qui ont le plus d'éclat. Dans cette catégorie sont rangés les *trompettes*, les *clairons*, les *cromornes*, les *bassons*, l'*euphone*, les *bombardes*; les jeux de *voix humaine*, de *haut-bois*, de *clairinette*, employés habituellement

(1) Il y a encore la *doublette*, qui sonne l'octave du *prestant*.

comme jeux de récit, sont également pourvus d'une anche.

Les jeux composés ou de mutation diffèrent des jeux de fonds et des jeux d'anches par la disposition de leur accord. Il y en a qui sonnent des intervalles divers, tels que la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, et quelquefois l'accord parfait tout entier.

Parmi les jeux de mutation on trouve d'abord les *cornets*, dans lesquels chaque note, composée de plusieurs tuyaux, donne l'accord parfait. Il y a ensuite les *fournitures*, les *cymbales*, où chaque note a également plusieurs tuyaux donnant tous les intervalles de l'accord parfait. Viennent ensuite les jeux de *tierce*, de *quarte*, de *nazard* et de *larigot*. Les tierces et la quarte donnent chacune naturellement l'intervalle qui les désigne, tandis que le nazard sonne la quinte. Le *larigot* sonne la quinte de la *doublette* ou l'octave du *nazard*.

On indique la capacité de chaque jeu par la longueur de son tuyau le plus grave. Ainsi on appelle jeu de huit pieds celui dont le premier tuyau a cette longueur; les autres tuyaux diminuent de longueur en raison de l'intonation qu'ils sont appelés à donner. Or, un jeu de quatre pieds n'a que la moitié de la longueur de celui de huit pieds, etc.

Cependant, le bourdon, plus particulièrement, est susceptible d'une exception: en bouchant les tuyaux de ce jeu à leur extrémité supérieure, on oblige la colonne d'air à parcourir deux fois la longueur du tube. Dans ce cas, l'air va s'échapper

par une petite ouverture qu'on appelle *la lumière*. On distingue donc dans les bourdons les jeux ouverts et les jeux bouchés. Un bourdon de huit pieds bouché sonne comme s'il avait seize pieds.

MÉLANGE DES JEUX.

Pour former le grand-jeu ou grand-chœur, on emploie : 1° les jeux de fonds ; 2° les trompettes, clairons, cromorne, basson, bombardes, euphone, cornets, et les quelques jeux de mutation, tels que le nazard et la quarte de nazard. Dom Bedos conseille de ne point employer le grand cornet dans le grand jeu pour laisser aux jeux d'anches tout leur éclat et toute la beauté de leur timbre.

Les jeux doux, ou jeux de flûte, se composent ordinairement de tous les jeux de fonds, ou bien seulement de quelques-uns d'entre eux ; c'est dire que le mot de *flûte*, dans ce cas, devient un terme générique.

Pour le plein-jeu, avec lequel on exécute le plain-chant en harmonie, on joint aux jeux de fonds les fournitures, les cymbales, les doublettes, les tierces et les quartes.

Dans les jeux de récit on soutient le jeu que l'on fait réciter, par quelques jeux doux au clavier où le récit est placé, et on l'accompagne par quelques jeux de fonds sur un autre clavier. Les jeux de huit pieds, par leur diapason, sont ceux qui conviennent

le mieux pour l'accompagnement de la voix et des récits divers de l'instrument.

PÉDALES.

Les pédales, destinées d'abord à nourrir l'harmonie des claviers manuels, et maintenant à dialoguer quelquefois avec les autres parties, et à chanter même comme solo, les pédales doivent toujours s'identifier avec les jeux auxquels elles viennent s'adjoindre. Ainsi, les pédales de trompette, de clairon, de bombarde, s'identifieront parfaitement avec le grand-chœur dans les effets de sonorité majestueuse et d'éclat, comme avec le plein-jeu à l'harmonie large et puissante, tandis que les pédales de flûtes et de bourdons ne seront bien placées que dans les jeux doux. Cependant quelques organistes emploient ces pédales dans le grand jeu et les joignent aux pédales de trompette et de clairon; ils obtiennent, par ce moyen, plus d'ampleur et plus de moëlleux dans les basses.

Il y a encore diverses combinaisons de mélanges de jeux, au moyen desquelles on forme des *duo*, des *trio*, des *quatuors*, etc. On peut consulter, à cet égard, les méthodes spéciales, ou, mieux encore, s'inspirer des effets qu'on veut produire et des éléments de sonorité et de combinaisons que l'instrument qu'on a sous la main peut vous fournir. Le génie de l'organiste, s'il en a, doit s'étendre jusqu'à la régistra-

tion. Dans la facture moderne ses ressources sont immenses.

C'est ordinairement sur le grand jeu qu'on exécute les fugues, mais on peut les rendre néanmoins sur les jeux de fonds ou tout autre combinaison.

Nota. — Dans nos longues années de professorat, il nous fut demandé souvent d'initier certains élèves de piano ou d'harmonie à la connaissance et à la pratique de l'orgue. C'était une étude spéciale qu'il s'agissait d'entreprendre, quant à la musique propre à cet instrument et à la manière de la rendre; c'était aussi quelques notions théoriques inhérentes à l'instrument lui-même qu'il fallait communiquer. C'est dans ces circonstances que nous traçâmes sommairement les quelques lignes qui précèdent.

Les méthodes élémentaires d'orgue étaient alors extrêmement rares; de plus, elles étaient très-volumineuses et d'un prix fort élevé, parce que ce genre d'ouvrages n'était guère destiné qu'aux élèves qui travaillaient sérieusement à devenir artistes et à acquérir par tous les moyens un vrai talent, digne en tous points de la haute mission morale de l'organiste, digne aussi de la beauté et de la richesse de ce roi des instruments. Telle n'était point tout à fait l'intention des élèves qui nous demandaient nos conseils. Aussi, nous pensâmes qu'une note succincte sur cette théorie, jointe à l'application qui en serait faite sous nos yeux, suffirait pour cet objet. Nous devons déclarer ici que l'expérience réitérée nous a démontré la justesse de nos prévisions : avec ces simples notions et quelques leçons pratiques sur l'orgue, le résultat ne se faisait point attendre.

Le cultivateur actif se plaît à visiter souvent le champ qu'il a préparé et ensemencé avec soin en vue d'une abondante moisson; de même, nous aimons à nous souvenir

des noms (1) de nos anciens élèves : notre champ intellectuel et artistique à nous, où nous avons semé scrupuleusement pour le progrès futur de l'art sérieux, objet de nos travaux, de notre ardent amour et de nos plus chères espérances.

1867.

(1) Par discrétion nous croyons devoir taire ces noms.

TRANSPOSITION

DES TONS DU PLAIN-CHANT

POUR

L'ACCOMPAGNEMENT INSTRUMENTAL.

Transposer une pièce de musique ou de plain-chant sur un instrument, c'est la jouer dans un ton, plus haut ou plus bas, que celui dans laquelle elle est notée. On transpose quelquefois en vue de faciliter l'exécution instrumentale, plus souvent pour s'identifier au diapason et à l'étendue des voix.

Au XI[e] siècle, lorsque, par un trait de génie, Gui d'Arezzo compléta la portée musicale et l'arma de deux lettres initiales pour indiquer clairement la position des notes, ces deux lettres furent *C*, *F*, désignant les deux notes *ut* et *fa*. Avec le temps ces deux lettres prirent des formes particulières et reçurent le nom de *clef*. Or nous voyons que ce sont encore aujourd'hui ces deux clefs d'*ut* et de *fa* qui déterminent la position des notes dans la notation des huit tons du plain-chant, dont la portée n'a également, comme alors, que quatre lignes. La clef de

sol, d'invention relativement moderne, n'est appliquée qu'à la notation principale proprement dite.

Quoique nous ayons eu plusieurs fois occasion, dans nos précédents écrits, de démontrer l'ordre, la formation et tous les éléments des huit tons ou modes du plain-chant en usage de nos jours (1), nous le répèterons encore, puisqu'il s'agit spécialement ici des moyens de rendre leur exécution digne, convenable et efficace pour l'édification des fidèles. Or, ce n'est qu'en considérant l'étendue et le scandé de l'échelle de chacun d'eux, qu'il est permis d'espérer d'en bien régler l'élévation du ton ou diapason, et de l'adapter à la nature et à l'étendue des voix qui doivent les chanter.

Il est donc essentiel de se rappeler que les huit modes du plain-chant forment deux catégories bien distinctes : dans la première se placent les quatre modes authentiques ou supérieurs, attribués à saint Ambroise ; dans la seconde nous mettons les quatre plagaux ou dérivés, disposés deux siècles après ceux-ci, par saint Grégoire-le-Grand, d'où vient aux huit modes réunis le nom de *chant Grégorien*.

Les quatre modes authentiques ou primitifs prennent les nos 1, 3, 5 et 7 de la classification actuelle, et ont pour base ou tonique les notes *ré*, *mi*, *fa*, *sol* ; ils vont de la tonique à son octave aiguë. L'échelle diatonique de chacun de ces modes possède un scandé particulier que nous avons expliqué ailleurs.

(1) *Esthétique des huit modes du plain-chant*, qu'on verra plus loin, publiée en 1864.

Les quatre modes plagaux portent les n°s 2, 4, 6, 8. Dérivés des quatre modes authentiques et formés par l'adjonction d'une quarte inférieure à chaque tonique du ton primordial, ils vont au contraire de cette quarte grave à son octave. Malgré cette ressemblance avec leur générateur, puisqu'ils ont la même tonique, leur scandé suffit pour les caractériser d'une manière sensible et non équivoque.

Pour l'application des éléments particuliers à chacun de ces modes dans une exécution convenable, nous trouvons que le premier mode dont l'échelle est *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*; *ut*, *ré* (*ré* mineur) peut être chanté sans transposition si le chœur se compose de voix d'hommes d'un diapason mixte, c'est-à-dire de ténors, tailles et barytons; mais s'il est exécuté par des voix essentiellement graves, barytons et basses, comme dans la plupart des cathédrales du Nord et de beaucoup de diocèses du Centre et du Midi, il faut alors le transposer au moins d'un ton plus bas, soit *ut* mineur. Cette transposition, loin de nuire à son effet mystique, lui donne au contraire une douce gravité que les auditeurs intelligents ne manqueront pas de remarquer. Ainsi, pour peu que ce soit possible, nous insistons pour la transposition du premier mode en *ut* mineur. Noté sur la clef d'*ut* quatrième ligne, ce mode est parfaitement encadré dans la portée, considération essentielle pour l'exécution.

Conformément aux données qui précèdent, le deuxième mode, premier plagal, a son échelle ainsi constituée : *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Il a comme

son générateur pour tonique *re* (mode mineur) (1).

Mais ici on se trouve en présence de deux considérations très-importantes; d'abord, la position grave de l'échelle, puis son expression éminemment pathétique, deux choses qui commandent d'être sérieusement sauvegardées dans la transposition obligée de ce mode.

Ordinairement on le transpose en *fa* mineur dans les lutrins où les voix moyennes (tailles) sont en majorité; assurément le ton de *fa* mineur a une sonorité pénétrante, des accents incisifs, mais nous lui préférons, pour le cas actuel, le ton de *fa* mineur. Celui-ci, par le moëlleux, la douceur, la tristesse de ses bémols, par ses intonations moins élevées, pénètre plus profondément, émeut et attendrit jusqu'aux larmes. De plus, les cordes chantantes de toutes les voix, sans exception, sont à l'aise dans l'échelle *ut*, *ré*♭, *mi*♭, *fa*, *sol*, *la*♭, *si*♭, *ut*. Et que dire de l'effet du *ré*♭ aigu sur l'âme sensible d'un auditeur attristé! Oh! de grâce, transposez le deuxième mode en *fa* mineur.

Nous estimons que le troisième mode, deuxième authentique, doit toujours conserver toute sa majesté, tout son éclat : son échelle, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, est assurément disposée pour cela. Cependant, comme sa dominante et ses cordes essentielles sont continuellement tenues dans le haut, il est exposé souvent à être par trop éclatant, on pourrait dire presque criard; par conséquent, nous pensons,

(1) Ce mode est noté sur la clef de *fa*, troisième ligne.

qu'en le transposant d'un ton plus bas, *si* ♭ pour dominante, *ré* finale, ce ton garderait parfaitement son caractère de majestueuse grandeur, tout en rendant son exécution bien plus accessible à l'ensemble des voix. Et puis, le ton de *si* ♭ majeur ne joint-il pas un certain tempéramment dévotieux à ses accents de jubilation? Nous tenons donc pour la transposition du troisième mode en *si* bémol.

Le quatrième mode, deuxième plagal, clef d'*ut* quatrième ligne comme son générateur, se trouve naturellement placé dans une zône de sonorité des plus tempérées. Par la disposition des demi-tons naturels, son échelle semble manquer de point d'appui : *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Mais le sentiment mélodique de son docte et saint auteur y porte remède en lui donnant *la* pour dominante s'inclinant heureusement vers la tonique *mi*, son générateur, et très-fortement caractérisée au double point de vue mélodique et harmonique. Habituellement ce ton ne se transpose point, par la raison que ses traits mélodiques sont généralement peu élevés. Toutefois, à notre cathédrale de Montauban, à cause de la gravité des voix, on le chantait un ton plus bas, *sol* dominant, *ré* tonique, mais en lui conservant son ton naturel dans le faux-bourdon. C'est au directeur du chœur à juger, dans tous les cas, si cette transposition répond aux éléments dont il dispose.

Dans nos diocèses du Midi, on aime généralement la pompe éclatante du cinquième mode. Il ne manque jamais d'apparaître dans les faux-bourdons des

vêpres des grandes solennités avec des modifications mélodiques locales et des harmonies inédites, où chaque chanteur est heureux d'ajouter quelque broderie de son propre fond. C'est le troisième des tons authentiques ; son échelle a pour base *fa*. Il s'élève majestueusement jusqu'à l'octave aiguë, soit : *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa ;* encadré dans la partie ordinaire de quatre lignes au moyen de la clef d'*ut* troisième ligne.

Toutefois, ce cinquième mode nous fournit un nouveau moyen de résoudre une question philosophique souvent agitée par quelques penseurs musicaux, à savoir si la mélodie était plus instinctive à l'homme que l'harmonie. A cet égard, nous voyons que le sentiment mélodique s'est manifesté dans l'échelle de ce mode par la modification de la quatrième note, *si*, qui fut baissée d'un demi ton pour éviter la dureté du triton, et cela dans un temps où les premiers éléments des accords étaient à l'état le plus barbare et le plus antiharmonique. Tous les auteurs de l'époque de Gui d'Arezzo, on pourrait même assurer de l'époque antérieure, nous montrent l'échelle du cinquième mode modifiée mélodiquement par l'emploi du bémol devant le *si*, et se rapportent alors, par ce moyen, comme de nos jours, à notre gamme du mode majeur, preuve non équivoque en faveur de la priorité et de la prédominence du sentiment mélodique sur celui de l'harmonie chez l'homme bien doué.

Dans l'exécution du faux-bourdon, comme dans

la plupart des pièces importantes, les instrumentistes transposent généralement le cinquième mode en *ré* majeur. Néanmoins les lutrins, où se rencontrent quelques voix graves, admettent assez souvent le ton d'*ut* majeur, moins solennel, à la vérité, mais aussi beaucoup plus unitaire par rapport à toutes les voix et aux autres chants de l'office. Ceci est encore une question purement locale et de convenance particulière, car, dans aucun des deux cas, l'effet n'a point à en souffrir d'une façon trop sensible pour la couleur religieuse ; la différence n'existe guère que dans une diminution de sonorité.

Avec l'altération ou modification du *si* naturel primitif, devenu *si* bémol dans son échelle, ce cinquième mode nous amène, dans son mode plagal, le sixième de la classification, qui, par ce moyen, reproduit aussi intégralement notre ton de *fa* majeur musical. Ainsi le sixième mode, dont la tonique est *fa* et la dominante *la*, parcourt dans son échelle diatonique *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* ♭, *ut*, et se repose sur la tonique *fa*. On pressent combien les éléments de cette échelle se prêtent aux formules mélodiques et se rapprochent même des intonations de la tonalité moderne ; aussi les chants de ce mode ont-ils généralement une faveur marquée auprès des chantres et des auditeurs.

On ne transpose guère le sixième mode ; toutefois, dans les lutrins où les voix basses sont en grande majorité, on le baisse d'un ton, *mi* bémol. Il acquiert alors une ampleur, une gravité qui concordent heu-

reusement avec le caractère de certaines cérémonies. Dans les saints offices la gravité n'est jamais un défaut.

Dans la formation du septième mode, quatrième authentique, se rencontre une irrégularité mélodique qui le caractérise. Ce mode, dont l'échelle radicale est *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, participe de l'authentique et du plagal par les notes inférieures qu'il admet mélodiquement dans certaines pièces. En effet, si dans le système *superflu*, admis pour tous les modes dans les grandes pièces de chant : proses, répons, offertoires, etc., on place le plus souvent la redondance à l'aigu, ce n'est point dans le septième mode : la redondance de celui-ci est toujours bien grave. Le chant de la prose de l'office du Saint-Sacrement, *Lauda Sion salvatorem*, nous en fournit un exemple saisissant et significatif. D'autre part, l'élévation de son échelle naturelle ne permettait guère l'excursion dans la région supérieure sans outre-passer l'étendue de la voix. Dans cette belle pièce de chant, c'est donc une étendue mélodique peu ordinaire, qu'il est essentiel de mesurer sagement dans la transposition.

Pour encadrer naturellement l'échelle de ce mode dans la portée de quatre lignes, on a admis la clef d'*ut* troisième ligne, la seule qui pût lui convenir. Ainsi disposé, ce septième mode se transpose en *ré* majeur pour les instruments : par ce moyen les voix étant ordinairement de diverse nature ou diapason dans les chœurs un peu nombreux, on peut les combiner de telle sorte, qu'elles se meuvent à l'aise dans cette étendue du *la* grave au *ré* aigu. Nous avons

parlé d'irrégularité : nous devons dire qu'elle n'existerait qu'au seul point de vue de la tonalité moderne, qui ne rencontrerait point de note sensible ; au point de vue du plain-chant, c'est autre chose. Donc, on ne saurait trop faire sentir la tierce mineure aiguë, étagée au-dessus de la quinte principale et constitutive *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré* ; cette tierce *fa* caractérise essentiellement ce mode et lui donne une couleur, une nouveauté de modulation d'une exquise suavité; quant au *fa* inférieur, qui se rencontre à la terminaison des périodes de chaque strophe, il y a là une question théorique complexe, que nous avons déjà traitée. Dans la pratique on altère le *fa* qui devient note sensible.

Son plagal, le huitième de la classification, altéré naturellement vers le haut par la disposition de son échelle *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, offre quelque ressemblance avec le troisième ton. Cette ressemblance vient d'abord de l'identité de leur dominante *ut*, ensuite de la fréquence du tétracorde aigu *ut*, *si*, *la*, *sol ;* mais la différence s'accentue vers le bas dans le tétracorde grave du huitième, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, et, ensuite, par la disparité de leur finale, base essentielle du mode.

Par ces divers motifs, il convient de transposer le huitième mode comme le troisième en *si* bémol, ce qui donnera *si* bémol aigu, se reposant sur le *fa* tonique. A ce diapason toutes les voix auront bien leur sonorité; dans le faux-bourdon l'ensemble harmonique jouira de toute son ampleur sans exagéra-

tion, et le mode conservera son caractère si marqué de douce et pieuse solennité.

En résumé, les huit modes du plain-chant seraient joués par les instruments :

Le 1er. — *Ré* mineur, joué tel quel, quelquefois en *ut* mineur.

Le 2e. — Plagal, *ré* mineur, transposé toujours en *fa* mineur.

Le 3e. — *Ut* mineur, transposé en *si* bémol, tonique *ré*.

Le 4e. — Plagal, tel quel, quelquefois en *sol* dom., *ré* final.

Le 5e. — Transposé en *ré* majeur, quelquefois en *ut*.

Le 6e. — Tel quel, en *fa* majeur, quelquefois en *mi* bémol.

Le 7e. — Transposé en *ré* majeur.

Le 8e. — Plagal, transposé en *si* bémol dom., *fa* tonique.

Maintenant que nous avons indiqué la transposition de chaque mode appliquée à l'accompagnement, nous dirons aux instrumentistes qu'ils doivent, dans tous les cas, s'identifier à l'exécution vocale intelligente quant aux nuances, au rhythme, au phrasé, à l'expression; à ceux qui, au moyen de l'ophycléide, des bassons, des violoncelles, des contre-basses, sont appelés à renforcer le lutrin, nous recommandons de bien régler l'articulation, le coulé de leurs sons sur l'application prosodique des textes. A tous nous dirons enfin qu'il ne suffit point toujours de jouer exactement la note écrite avec justesse, avec mesure, avec délicatesse, que ces sons ont un sens moral,

qu'il faut tâcher de comprendre et de faire sentir à l'auditeur. Initiés par une étude sérieuse et persévérante à la profonde connaissance du plain-chant, l'œuvre musicale et liturgique de saint Ambroise, de saint Grégoire, de saint Thomas d'Aquin, leur apparaîtra dans toute sa majestueuse beauté; nul doute qu'ils ne se montrent heureux de participer à son exécution.

28 février 1873.

L'OFFERTOIRE,

SA FORME ET SON IMPORTANCE

DANS LE JEU DE L'ORGUE.

Considéré au point de vue purement liturgique, l'*Offertoire* est cette petite *antienne* qui suit le *Credo* dans toutes les messes de l'année. Dans les messes *Pro defunctis*, où il n'y a point de *Credo*, cette antienne reçoit un plus grand développement à cause de l'offrande des assistants qui a lieu en ce moment. Quelques liturgistes en attribuent l'institution à saint Grégoire-le-Grand.

L'offertoire tire son nom, selon Guillaume Durand (1), du mot latin *feria*, qui signifie l'oblation que l'on offre sur l'autel et que les Pontifes consacrent; d'où vient qu'on l'appelle *offertoire*, comme en quelque sorte une chose offerte d'avance (*Præfertum*); et on l'appelle oblation, parce qu'on l'offre. L'offertoire s'appelle encore ainsi, parce que pen-

(1) *Rational*, tome II, p. 173.

dant qu'on chante l'offrande le prêtre reçoit des mains de ses assistants les oblations, etc.

D'après la disposition des diverses parties de la messe, c'est à l'offertoire que commence le saint sacrifice : toutes les prières faites au pied de l'autel, l'*Introït,* le *Gloria*, les *Oraisons,* l'*Epître*, le *Graduel*, l'*Evangile* et le *Credo* ne sont qu'une préparation pour tous, et pour le prêtre un acte de profonde humilité et de componction pour se rendre digne de la célébration d'un si grand et si terrible mystère.

Poisson, dans son traité du chant grégorien, nous dit que le chant de l'offertoire doit être très-solennel. Il accorde une importance exceptionnelle à l'exécution de ce chant, et s'étonne surtout qu'on ait imposé silence au chœur en ce moment en faveur de l'orgue. Le cardinal Bona corrobore cette importance en disant : « Autrefois, le célébrant ou le diacre, accompagnés des ministres inférieurs, parcouraient les rangs des assistants, tandis qu'on chantait l'offertoire, pour recevoir les aumônes des fidèles, et c'était pour remplir le temps de cette collection que l'offertoire se chantait plus haut encore que les autres parties de la messe (1). C'est aussi, suivant toutes les apparences, la raison pour laquelle, chez les anciens, cette pièce est la plus chargée de notes, que ses progressions sont plus graves, et qu'elle ne marche qu'avec poids et gravité. En effet, « tout y « doit sentir la majesté de Dieu, devant qui les

(1) Cardinal Bona, *De Reb. liturg.*, tome I. p. 120.

« anges tremblent, et dont le sacrifice va se renou-
« veler. »

Mais ce n'est que dans les temps relativement modernes que le chant de l'antienne de l'offertoire a cessé au chœur, et que l'espace de temps compris entre le *Credo* et la *Préface* a été rempli par l'orgue seul. Disons que cette modification est loin d'avoir été unanime, car dans les diocèses de Paris, de Lyon, de Rouen, etc., on chante toujours cette antienne avec tous ses anciens développements. Dans plusieurs autres diocèses français on donne seulement l'intonation et l'orgue continue; enfin dans nos diocèses du Midi l'orgue est seul chargé de l'offertoire jusqu'à la préface, quelle qu'en soit la durée.

Le caractère liturgique de l'antienne de l'offertoire, où doivent se rencontrer la solennité, la jubilation jointes à une gravité dévotieuse, indique ce que doit être dans le fond et dans la forme la pièce d'orgue qui en tient lieu. Nous devons dire que c'est le point important que nous nous sommes proposé d'élucider en nous occupant spécialement de cette partie de la messe et de ce qui s'y rattache.

Appliqué au jeu de l'orgue, l'offertoire est donc la pièce musicale exécutée par l'organiste à la place de l'antienne qui porte ce nom, et qui dans tous les cas, ainsi que nous l'avons dit, doit remplir tout l'intervalle depuis le *Credo* jusqu'à la *Préface*. Est-il possible de déterminer la forme qui convient le mieux à cette sorte de pièce! C'est ce que nous allons essayer de rechercher.

Les pièces d'orgue, dites *offertoires*, dans leur grande variété, peuvent selon nous se classer en quatre divisions principales, se rapportant aux deux genres ou styles de musique inhérents aux deux tonalités, le style sévère et le style libre.

Dans la première division, que nous nommerons *liturgique*, *scientifique*, *transcendante*, nous comprenons les pièces à trois ou à quatre parties réelles, basées sur un thème du chant ecclésiastique et traitées musicalement en fugue, contrepoint double et dessins canoniques du style le plus rigoureux, mais disposés de telle sorte que la richesse et la sonorité de l'instrument en reçoivent le plus beau relief.

Dans la deuxième division, appelée *scientifique*, *classique*, nous comprenons les pièces établies sur un thème libre ou original et traité également d'après les données classiques qui précèdent. On comprend quels sont les modèles qui se rapportent à ces deux catégories, et que ces modèles nous sont fournis plus particulièrement par les anciennes écoles. Les œuvres magistrales de Merulo, de Frescobaldi, de Bach, de Hændel, de Rinck, de Boëly, de Benoist, de Lemmens, trouvent ici leur place.

Dans la troisième division, nommée *symphonique*, *harmonique*, se rangent toutes les pièces d'un caractère pompeux, traitées méthodiquement, dans de larges proportions et dans un style élevé participant de la fugue et du genre libre lié qui convient à l'Eglise. Ici, c'est la forme de la symphonie orchestrale, de la sonate classique des grands maîtres du

clavecin ou du piano, qui doit servir de type. Plus libre dans le jet de la pensée et dans ses développements, le compositeur ou improvisateur organiste est tenu de mettre en jeu toutes les ressources de l'instrument.

Dans la quatrième division, que nous désignons par les mots *symphonique idéale*, sont comprises toutes les pièces d'un style relativement libre, mais toujours lié, dont la forme varie plus ou moins selon les vues du compositeur. Les *allegro maestoso*, coupés incidemment par un morceau épisodique d'un autre mouvement pour faire entendre quelques jeux particuliers ou quelque mélodie caractéristique, se reliant méthodiquement au tempo primo, sont parfaitement admissibles. Les modèles du genre sont nombreux dans nos bons organistes français.

Les données qui précèdent nous paraissent corroborées et résumées en partie dans les lignes suivantes, dûes à la plume savante de Joseph d'Ortigue, avec lequel nous sommes heureux de nous trouver en parfaite communauté d'idées : « La forme d'un offertoire pour l'orgue, nous dit cet écrivain philosophe, est ordinairement celle d'un premier allegro d'une sonate. Quelquefois cet *allegro* est précédé d'une introduction, d'autrefois il commence *ex abrupto*, se poursuit sans interruption jusqu'à la fin, sur un mouvement donné, ou bien il est coupé vers le milieu par un mouvement lent et doux, après lequel le premier motif reparaît, avec une grandeur et des effets que relève une brillante péroraison. Enfin, il

n'est aucune forme symphonique dont l'organiste ne puisse s'emparer. L'*offertoire* est la pierre de touche de l'organiste : c'est dans cette pièce qu'il donne la mesure de son invention, de sa faculté mélodique, de son adresse à tirer parti d'un motif et de son habileté à mettre en usage les ressources si variées de son instrument. C'est particulièrement dans l'offertoire qu'il se révèle, non-seulement comme un virtuose de talent, mais comme un musicien sérieux, un harmoniste profond (1). »

Le caractère général de l'offertoire nous semble suffisamment indiqué par ce qui précède ; il doit être brillant, majestueux, solennel, éclatant ; et c'est ce qui nous est encore confirmé par les Pères de l'Eglise, lorsqu'ils nous assurent que dans l'ancienne loi les patriarches faisaient leur offrande d'un cœur joyeux et en sonnant de la trompette (*Rational*, t. II, p. 172).

Or, ceci nous amène naturellement à rechercher quel peut être le motif qui a porté quelques organistes compositeurs de nos jours à faire de l'offertoire une pièce musicale d'un effet calme, grave, et destiné uniquement aux jeux de fonds. Assurément, si dans leur recherche du nouveau ils ont cru en cela travailler au progrès, il est certain qu'ils ont fait fausse route. Et d'ailleurs, au seul point de vue de la variété des effets, est-ce que l'offertoire ne doit point laisser la douceur et la gravité pour l'Élévation et la Communion, qui le réclament impérieusement

(1) *Dictionnaire de Plain-Chant*, p. 1,058.

par le sentiment de timide et profonde adoration et le parfum mystique qui doit remplir le saint lieu en ce moment ?

A ces considérations de convenance liturgique, nous devons ajouter l'autorité de la tradition et répondre par ce nouveau moyen, en quelque sorte plus pratique, à ceux qui veulent recourir à notre expérience d'ancien professeur et organiste pour élucider ce point de leur service. A cet égard nous leur dirons : Oui, l'usage de tous les temps, qui doit faire loi en cette matière, a destiné la pièce d'orgue appelée offertoire au *grand-chœur*, c'est-à-dire à toute la pompe sonore de l'instrument ; les plus anciennes compositions du genre scientifique, sans distinction d'école, sont là pour témoigner de ce fait.

De notre temps, il en est généralement encore de même. Notre habile et vénéré maître, Jacques Caussé, sur son grand seize pieds de l'église métropolitaine Saint-Etienne, de Toulouse, traitait ordinairement ce qu'il appelait un *grand sujet* dans les circonstances solennelles et faisait résonner majestueusement son instrument, à la grande satisfaction des auditeurs. Dans les circonstances ordinaires, à cause de sa pénible infirmité (1), il débutait par une introduction large et sonore, où sa science harmonique se faisait jour, et traitait ensuite un motif chantant, toujours en style lié, mais un peu moins sévère.

A Paris, le classique et savant M. Benoist donnait

(1) Jacques Caussé était atteint d'un asthme affreux.

ou une fugue ou une pièce symphonique style fugué et fortement lié, ayant également pour objet les effets les plus solennels et les plus majestueux. Les autres organistes y suivaient tous ces mêmes données en traitant régulièrement un grand chœur dans toute sa puissance. Considérer aujourd'hui l'offertoire sous un autre point de vue, c'est donc dévier de la bonne voie, c'est évidemment méconnaître le sens liturgiqne de la situation morale du moment, pour se livrer aveuglément à une fantaisie de mauvais aloi pour le seul plaisir de tenter du nouveau.

Quant aux improvisations dans cette partie importante de la messe, à tous les points de vue nous pensons qu'il est très-scabreux et très-dangereux pour tout organiste, quel que soit son talent, le fonds de sa science, sa fécondité d'idées, de s'y livrer d'une façon absolue. A cet égard nous avons remarqué que les plus grands maîtres, et nous les avons toujours imités, ne manquaient jamais de choisir leur sujet principal et de tracer leurs jalons de développement avant de commencer. En agir autrement, c'est s'exposer à manquer d'unité, à se répéter souvent, et, ce qui est plus grave, à tomber dans le vague et l'incohérent. Que dire de ces organistes qui, sans science, sans imagination, sans habileté, sans enthousiasme, osent se livrer nonchalemment à l'aventure du hasard: ils ressemblent à ces bons curés des paroisses rurales qui, dans leurs homélies ou instructions familières, finissent par délaisser le texte sacré,

qu'ils mentionnent à peine, pour descendre aux plus pitoyables banalités.

Aux organistes vraiment doués pour l'improvisation, et ayant acquis préalablement toute la science, toute l'habileté d'exécution nécessaire, nous dirons : Suivez les conseils que nous donnait à Paris le pieux et savant chrétien Urhan; avant de vous rendre à l'Eglise, lisez un texte de littérature sacrée, chauffez votre cœur et votre esprit, étudiez le sens de l'antienne de l'offertoire et la fête du jour, disposez vos motifs et imprégnez-les de cette essence mystique, coordonnez-les bien dans votre mémoire, et, au moment de commencer, demandez l'inspiration à celui qui en est le seul dispensateur.

17 février 1873.

RECHERCHES

SUR LES CHANTS LITURGIQUES DES QUATRE PREMIERS SIÈCLES DE L'ÉGLISE [1].

INTRODUCTION.

Un point historique nous a toujours fortement attaché. Plus d'une fois, presque à notre insu, nos méditations se sont portées vers les premiers siècles de l'Eglise pour essayer d'y soulever un coin du voile qui couvre encore l'origine du chant ecclésiastique. C'est que si le vague et le mystère plaisent aux esprits inventifs, aux imaginations poétiques, ils n'offrent que de l'amertume à l'historien qui veut connaître les faits, les bien apprécier, et qui doit, dans tous les cas, s'éclairer seulement du flambeau de la vérité.

Ces recherches sur les chants liturgiques des premiers siècles de l'Eglise nous paraissent d'une importance réelle, car entre l'époque où le système diatonique de Pythagore domina entièrement dans la

(1) Cette étude a été envoyée à l'Académie des sciences de Toulouse (1854).

Grèce et dans les pays qui reçurent l'influence de la civilisation de ce peuple, jusqu'au moment où saint Ambroise posa les bases du chant chrétien à Milan, il y avait évidemment une lacune historique de quelques siècles. Nos investigations nous ont démontré que l'état de l'art de cette période était peu connu, et qu'il serait bien essentiel pour l'histoire ecclésiastique, comme pour l'histoire de la science musicale, de ressouder la chaîne de cette transformation, l'une des plus radicales et des plus caractéristiques qui se soient produites.

Mais, nous devons le dire, quoique avec regret, on possède peu de documents sur la musique des premiers siècles de notre ère, et s'il en existe encore, ces débris épars, recouverts de la poussière des âges, attendent sans doute leur Champollion. Aussi, l'explorateur est-il obligé de marcher souvent à travers les hypothèses, les interprétations plus ou moins lumineuses, car, à part les renseignements fournis par les livres des Hébreux, qui sont, à la vérité, d'inspiration divine et exempts d'altérations (1), mais peu explicites; à part les traités ou commentaires de Ptolémée, d'Aristote, de Plutarque, d'Euclide, de Nicomaque, de Macrobe, de Boèce, de Cassiodore, de saint Augustin, etc., le reste est à peu près énigmatique. Cependant, malgré ces nombreux obstacles, nous avons cru devoir essayer de

(1) Il était défendu aux Rois d'Israël d'introduire aucune modification aux textes laissés par Moïse (Bossuet, *Hist. universelle*, édition compacte, p. 129).

coordonner les divers éléments dont nous pouvions disposer, en les présentant dans un ordre tout particulier, qui nous semble ouvrir un vaste champ que d'autres pourront explorer mieux que nous ne l'avons fait ; cet ordre le voici :

1° Rechercher quelle fut l'origine de la musique des peuples les plus civilisés avant l'ère chrétienne ; s'il a existé quelque analogie entre la musique de ces divers peuples, et si elle s'est reflétée dans les chants de l'Eglise ;

2° Comment s'établirent les premières liturgies catholiques, et leurs rapports probables avec le chant de l'Eglise ;

3° Quelle part on peut attribuer à la musique des anciens peuples dans la formation de ces chants, en se basant uniquement sur les documents connus.

C'est là, assurément, un vaste cadre, mais nous ferons tous nos efforts pour le resserrer et le maintenir dans les strictes limites d'une communication académique.

I.

Musique des anciens Peuples.

Et d'abord, dans nos explorations de l'antiquité, nous passerons sous silence l'opinion du père Martini et de quelques autres historiens sur la musique antédiluvienne ; nous nous appuierons sur des bases plus solides. Ainsi, prenons l'art avec les premières

lueurs de la civilisation qui, graduellement, est venue jusqu'à nous.

Après le funeste cataclysme où le genre humain faillit périr tout entier sous les eaux, on vit certaines contrées du globe se repeupler avec rapidité. Les hommes recherchèrent les lieux où la terre leur donnait plus aisément les choses nécessaires à la vie. Favorisée entre toutes les autres parties du monde, l'Asie compta bientôt des populations nombreuses. Les empires d'Assyrie et de Babylone, des Mèdes, des Perses, des Hindous et des Chinois se formèrent et arrivèrent en peu de temps à un certain degré de prospérité. C'est dans le commerce de la vie, dans les rapports qu'il a avec ses semblables, que l'homme sent plus particulièrement la nécessité de cultiver ses facultés intellectuelles : ne nous étonnons point si ces contrées privilégiées de l'Orient ont été le berceau des sciences et des arts.

Les Chaldéens. — La poésie, née de l'instinct de l'homme pour l'imitation et de son goût pour le rhythme et le chant, et qui, selon Aristote, cet esprit si méthodique, est le plus ancien de tous les arts de l'imagination chez tous les peuples connus (1), la poésie ne tarda point à faire entendre ses accents harmonieux et cadencés. Les esprits se cultivèrent dans la contemplation de la nature, ce premier livre que l'Eternel a placé sous les yeux de l'homme. La poésie lyrique naquit bientôt de l'enthousiasme reli-

(1) Laharpe, *Cours de littérature*, t. I, p. 44.

gieux (1). La Chaldée nous montre déjà ses prêtres se passionnant pour la science. Nous les voyons se placer sur la tour du temple de *Bélus*, un des premiers monuments de l'architecture, destiné à devenir le modèle des temples de Jérusalem, de Balbek et de Palmyre, et là, de cet observatoire (2), étudier le mouvement des astres. Tous les historiens attribuent à ces hommes studieux les premières notions d'astronomie (3), formulées en partie dans les signes du zodiaque.

Si la douceur du climat influe heureusement sur le développement intellectuel de l'homme, elle favorise également l'expansion de la sensibilité. Les Chaldéens joignirent donc à l'étude des sciences et des arts du dessin, la culture de la musique. On voit par une citation du docteur Burney, dans son *Histoire de la Musique*, que ce peuple avait un grand nombre d'instruments, et ce fait nous semble confirmé par des documents spéciaux, puisque parmi les instruments de musique des anciens peuples, qui lui empruntèrent en partie leur civilisation, on y remarque plusieurs dénominations chaldéennes (4). Le passage suivant, tiré des écrits du prophète Daniel, vient à l'appui de cette assertion : « Le roi Nabuchodonosor,

(1) Dumont, *Hist. de l'Église*, p. 140.

(2) Poirson, *Hist. ancienne*, p. 61.

(3) Bodin, *f. Hist. de France*, p. 302; Voltaire, *Essai sur les mœurs*, t. I, p. 41; Poirson, *Hist. ancienne*, p. 71.

(4) Voyez l'*Encyclopédie*.

nous dit ce prophète (1), fit faire une statue d'or dont la hauteur était de soixante coudées et la longueur de six. Alors un héraut cria à haute voix : « Il vous est commandé, ô peuple et nations, que, lorsque vous entendrez le son de la *trompe*, de la *flûte*, de la *harpe*, de la *saquebute*, du *psaltérion*, du *dulcimer*, et de toute espèce de musique, vous vous agenouillerez et vous adorerez la statue d'or que le roi Nabuchodonosor a fait élever. »

Les Phéniciens. — Les Phéniciens se rendirent célèbres dans l'art de la navigation. Actifs, laborieux, nés surtout avec l'instinct du commerce, ils sentirent le besoin de signer pour tenir leurs registres. Ainsi, c'est en cherchant le moyen d'aider leur mémoire, dans leurs opérations commerciales, qu'ils inventèrent les caractères de leur alphabet. Ils s'occupèrent aussi de l'art des sons. Leur historien *Sanchoniathon*, voulant remonter à l'origine des choses, a imaginé d'attribuer l'invention de la musique à une femme nommée *Sido* (2). Si l'opinion de cet écrivain doit être, à cet égard, classée au nombre des rêveries des temps anciens, elle témoigne du moins de la célébrité de cette femme artiste.

Les Syriens. — Un passage de la Genèse prouve que la musique dut être cultivée par les Syriens dans les temps les plus reculés ; c'est le reproche que fait

(1) *Daniel*, III, 1, 5.

(2) Stafford, *Hist. de la Musique*, p. 54.

Laban à Jacob (1), de l'avoir quitté sans l'informer de son départ : « Pourquoi, lui dit-il, m'as-tu quitté secrètement? Si tu m'avais prévenu, j'aurais pu te faire accompagner au son des *tambourins*, des *harpes*, et des chants joyeux. »

Les Chinois, les Perses, les Hindous. — Les divers systèmes de la musique des Chinois (nous avons traité ailleurs ce sujet), des Persans, des Hindous, et d'autres peuples de ces contrées ont occupé plusieurs théoriciens (2); mais nous ne devons point nous arrêter aux questions spéculatives qu'ils ont soulevées : ces questions ne rentrent point dans le cadre de notre sujet.

Il est certain que la musique fut très-cultivée dans toutes ces contrées d'Orient ; cependant, hâtons-nous de reconnaître que ces anciens peuples de l'Asie s'attachèrent peu à l'élégance de la forme et au fini des détails. Or, si leur architecture ne peut produire que des monuments à peine esquissés dans leurs gigantesques proportions, la musique ne dut également s'y manifester que par des sons fort peu coordonnés, visant beaucoup plus au bruit qu'à des effets harmonieux. Quelques éléments de leur musique sont passés dans celle des Egyptiens : voilà en quoi leurs essais, à peu-près inconnus, ont pu être utiles à l'art futur.

(1) *Genèse*, XXXI, 27 — Age du Monde, 2265 ans avant J.-C., 1759.

(2) Fétis, *Hist. générale de la Musique*.

Les Egyptiens. — Puisque les premières notions d'astronomie appartiennent à la Chaldée, celles de la navigation à la Phénicie, l'Egypte peut à son tour revendiquer l'honneur de l'invention de la géométrie. Les besoins de l'homme sont toujours l'aiguillon de son émulation. C'est par suite du débordement périodique du Nil, et de la confusion territoriale qu'il laissait après ses inondations, que les habitants des rives de ce fleuve s'exercèrent à trouver un moyen pour mesurer exactement l'étendue du terrain qui appartenait à chaque propriétaire (1). Mais ce n'est point là le seul titre de gloire des anciens Egyptiens : l'histoire les reconnaît pour les premiers précepteurs des nations orientales (2), dont la civilisation devait, plus tard, éclairer l'Occident. Ce fut sur certains monuments de leur architecture, et au moyen de leurs hiéroglyphes, que les savants d'Egypte gravèrent les annales de leur pays (3). C'est aussi de là que nous sont venus plus particulièrement les documents sur la musique de cet ancien peuple.

Origine de leur musique. — De toutes les dissertations des historiens de l'antiquité, reproduites plus ou moins exactement par les traducteurs, il résulte

(1) Bannisler, *Tableau des Arts et des Sciences*, p. 175; Champollion Figeac, *Egypte ancienne*.

(2) La tradition attribuait à leurs prêtres l'invention des sciences et des arts (Diodore, 1, 14, 15, 16; Poirson, *Hist. ancienne*, p. 39).

(3) Platon nous dit que les Egyptiens n'eurent point de signes spéciaux pour noter la musique (Stafford, *Hist. de la Musique*, p, 19).

qu'on ne sait rien de positif sur l'origine de la musique des Égyptiens. Faut-il attribuer cette absence de documents authentiques à la destruction qu'éprouvèrent les monuments publics qui contenaient les annales de ce peuple sous l'invasion du conquérant Cambyse (825 ans avant Jésus-Christ), ou bien au soin extrême que prenaient les prêtres de cacher au vulgaire les connaissances dont ils étaient seuls possesseurs (1) ? Dans l'un ou l'autre cas nous avons à déplorer cette lacune historique.

Application de la musique en Egypte. — Il ressort cependant des diverses opinions émises au sujet de l'état primitif de la musique dans ces contrées, que pendant une période de temps assez considérable les prêtres eurent seuls le droit de s'occuper de cet art ; que plus tard cette étude fit partie de l'éducation de la jeunesse, au moyen de mélodies réglées pour cela, et auxquelles il était rigoureusement défendu d'introduire aucune altération (2). Il est

(1) Platon nous dit que les Egyptiens n'eurent point de signes spéciaux pour noter la musique (Stafford, *Histoire de la Musique*, p. 19).

(2) Une peinture à fresque découverte, il y a peu de temps, parmi les ruines de l'ancienne Thèbes, dans un tombeau désigné comme étant celui d'un des premiers Rois d'Egypte, représentait un homme jouant de la harpe. Bruce en prit un dessin qu'il envoya au docteur Burney. L'exécution des divers détails de cet instrument prouve une fois de plus que la géométrie, le dessin, la mécanique et la musique y étaient arrivés à une certaine perfection quand cette peinture fut faite. Bruce pense que c'était là la harpe Thébaine, en usage au temps de Sésostris (Voyez *l'Hist. de Musique*, de Burney, t. I; l'*Encyclopédie*, t. I, p. 501, et Champollion-Figeac, *Egypte ancienne*, etc).

encore avéré que la musique y fut employée primitivement pour les cérémonies du culte. Hérodote nous apprend à cet égard que les Egyptiens avaient été les premiers fondateurs des fêtes et des cérémonies religieuses. La description qu'il donne des processions qui avaient lieu en l'honneur d'*Osiris* nous prouve qu'on y faisait usage de divers instruments : ces instruments, ainsi que quelques-uns de leurs chants, passèrent sans doute chez les peuples qu'ils allèrent civiliser.

Système de la musique des Egyptiens. — Les historiens assurent également que le système de musique des anciens Egyptiens était diatonique. Leur heptacorde formé de deux tétracordes conjoints, soit sept sons consécutifs, dans cet ordre : *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, était mis en rapport avec leurs notions astronomiques. Chaque son correspondait à l'une des sept planètes connues alors, ce qui leur permit de constituer ainsi leur semaine musicale (1). Mais ce système primitif disparut avec les autres sciences sous la domination étrangère, et ce léger reflet mélodique s'éteignit jusqu'à ce qu'il fût remplacé par l'art grec que nous verrons introduire à Alexandrie dans les travaux des Ptolémées. Cet état de choses constitua donc en Egypte deux périodes artistiques parfaitement distinctes avant l'ère chrétienne, période que nous aurons encore occasion de signaler lors de l'application de ces anciens éléments dans la musique du culte catholique.

(1) *Encyclopédie*, t. I, p. 503.

Musique des Hébreux. — L'histoire de la musique des Hébreux ne peut guère commencer en réalité que du moment de leur sortie d'Egypte (an du monde 2513), et se continuer que jusqu'à l'époque de leur captivité à Babylone (3468). Dans cette période de dix siècles, au milieu des nombreuses citations des livres saints, il est à peu-près impossible de découvrir d'une manière précise ce qui caractérise exclusivement cette musique du peuple juif dont on a tant parlé. Après avoir lu et commenté divers passages sur ce sujet, on est obligé de convenir avec le P. Calmette, que tous ces traits laissent l'esprit dans la plus complète incertitude. Et, à cet égard, on doit reconnaître qu'il en a été de la musique des Hébreux comme de celle des autres peuples de l'antiquité, et que c'est sans aucun doute à l'absence de signes spéciaux pour représenter les idées musicales, comme à l'habitude de la tradition que l'on doit en attribuer la cause. La musique des Hébreux devient cependant pour nous d'un intérêt tout particulier dans la question actuelle : aussi croyons-nous devoir exposer succinctement les diverses circonstances où nous la voyons en relief dans un culte qui, à cette époque, fut celui du vrai Dieu et une préparation au culte des Chrétiens. Après avoir rapporté ces diverses citations et en avoir extrait la substance, nous laisserons à la perspicacité du lecteur le soin de prononcer sur la valeur de nos inductions.

Moïse, que Massillon a appelé le Dieu de Pharaon, le législateur des peuples, le vainqueur des rois, le

maître de la nature, et surtout le fidèle serviteur de la maison du Seigneur (1), Moïse, après avoir fait sortir les Hébreux de l'Egypte, les conduisait dans le désert. L'armée de Pharaon s'était attachée à leurs pas. Mais l'heure de la délivrance était sonnée, et Dieu, pour manifester sa puissance, et montrer à ce peuple, encore timide et irrésolu, combien était grande la protection qu'il étendait sur lui, venait de lui faire accomplir le passage miraculeux de la Mer Rouge. A la vue de ce prodige inouï, Moïse se sentit animé d'un saint transport, et, plein de l'esprit du Très-Haut, il écrivit aussitôt un cantique d'action de grâces. Or, c'est dans cette circonstance solennelle que se manifesta ce génie prophétique destiné à doter les Hébreux de cette poésie inspirée, type de beauté, qu'on ne se lasse encore d'admirer.

Moïse dut être également l'auteur de la musique qu'il adapta au texte de ce cantique, puisqu'il avait fait de cet art une étude toute particulière. Parmi les témoignages en faveur de cette assertion, nous en citerons seulement deux. Le premier nous est fourni par saint Etienne, qui, plaidant devant les Juifs, leur dit que Moïse possédait toute la sagesse et toutes les connaissances des Egyptiens (2); ensuite, celui de Clément d'Alexandrie, encore plus explicite, puisqu'il assure que ce grand législateur fut instruit par les Egyptiens dans toutes les sciences libérales et

(1) Massillon, *Petit Carême*; IIe dimanche, p. 1.

(2) *Act.*, VII, 22.

particulièrement dans la médecine et dans la musique (1).

Nous voyons que pour l'exécution de ce cantique Moïse s'adjoignit la prophétesse Marie (Mariane ou Miriane), sa sœur, qui avait également étudié la musique en Egypte. Les exécutants formèrent deux grands chœurs : celui des hommes, sous la direction de Moïse ; celui des femmes, sous la conduite de Marie. Il est dit surtout que les femmes, à l'imitation de leur directrice, s'accompagnaient du *tambourin* en formant des danses *(cum tympanis et choris)*, imitant en cela ce qui avait lieu dans certaines cérémonies du culte égyptien.

Ce trait historique mérite surtout de fixer notre attention au point de vue musical ; il nous indique clairement que les Hébreux ont puisé les éléments de leur musique en Egypte. Les chants réglés par Moïse et acceptés par les Israëlites avec le saint respect qu'ils marquaient pour les inspirations de ce patriarche, furent évidemment une imitation de ceux qui avaient figuré dans le culte d'Osiris. Or, s'ils n'appartinrent pas à la même mélopée, ils découlèrent du moins du même système diatonique, système destiné à être la base définitive de la musique des Grecs, que les colonies égyptiennes viendront civiliser.

Les Lévites. — En Egypte, ainsi que nous l'avons vu, pendant un certain nombre de siècles, la culture

(1) Stromat, lib. 1.

et l'exercice de la musique appartinrent exclusivement à une caste particulière de prêtres, qui en faisaient l'application dans les cérémonies religieuses. Nous trouvons également chez les Hébreux que la pratique de la musique vocale et instrumentale passe dans les attributions de la tribu de Lévi, seule commise aux saintes fonctions du sacerdoce. Sous le règne de David, ce roi prophète, grand poète et grand musicien, la musique parut aux solennités de la religion avec beaucoup d'éclat. L'Ecriture Sainte nous apprend que David choisit quatre mille Lévites pour célébrer le Seigneur par leurs chants et par le son de leurs instruments (1). Cette légion musicale était dirigée par quarante-huit maîtres qui avaient fait de cet art une étude spéciale. Une solennité mémorable permit surtout à ce monarque de montrer magnifiquement ce prodigieux ensemble ; ce fut la translation de l'Arche-Sainte sur la montagne de Sion. Cette translation eut lieu avec une pompe inouïe, et fournit à David l'occasion de composer son soixante-septième psaume *(Exurgat Deus)*, admirable composition où respire le plus saint enthousiasme poétique (2).

Si l'on devait s'en rapporter à ce que nous dit l'historien Josèphe, ce personnel musical aurait été encore considérablement augmenté pendant le règne de Salomon. Ce règne, que Burney appelle le siècle

(1) 7, *Chron.*, XXIII, 5.

(2) La Harpe, *Cours de littérature*, t.II, p. 175.

d'Auguste des Juifs, fut un des plus glorieux pour ce peuple; il put alors s'occuper tout particulièrement des sciences et des arts. Au reste, nul doute que les Hébreux n'y apportassent une certaine aptitude, puisque leur réputation musicale s'était étendue au loin. Ne voyons-nous pas les Babyloniens les presser de leur faire entendre ces chants si vantés? Ils leur répondaient en pleurant : « Eh! comment chanterions-nous sur une terre étrangère? » Les Babyloniens ignoraient-ils que le génie est stérile quand le cœur est oppressé (1) ?

Chants hébraïques. — Ce n'est guère que par induction que les écrivains spéciaux ont pu se prononcer jusqu'ici sur la nature de la musique des Hébreux et sur l'économie du système qui en formait la base. Le P. Martini a inséré dans ses ouvrages quelques chants hébraïques tirés de *l'Estro poetico-armonico* de Marcello et d'un autre manuscrit. Cet historien érudit assure qu'ils sont tels qu'on les chantait de son temps dans les synagogues des différentes parties de l'Europe. Mais ici se présente une difficulté, amenée par les modifications faites à ces chants dans quelques temples juifs. Or, entre des chants dissemblables, et peut-être dénaturés par l'effet de ces modifications, comment constater l'exactitude de la tradition? Nous avons eu sous les yeux deux de ces chants appliqués au texte de deux psaumes de David; ils nous ont paru de nature à corroborer l'opinion émise par

(1) *Super flumina Babylonis*, ps. CXXXVI.

Martini, Burney et Nathan, à savoir, que les chants des Hébreux appartinrent au système diatonique, et que leurs formes mélodiques, qu'ils tenaient de Moïse, assez semblables à un récitatif, furent la source du récitatif des Grecs et des Romains, conséquence propre à jeter un nouveau jour sur la question qui fait l'objet de cette étude (1).

Musique des Grecs. — Ainsi que les Hébreux, les Grecs durent aux Égyptiens les premières notions des sciences et des arts. Déjà, avant Pythagore, le système diatonique s'était fortement annoncé chez ce peuple par les travaux de Terpandre, inventeur de l'heptacorde. Cet heptacorde était formé de sept sons : *mi, fa, sol, la, ut, re, mi*, soit un tétracorde et une tierce. Profondément initié à toutes les sciences qui brillaient alors en Egypte, où il avait étudié, Pythagore considéra les nombres comme le principe de toutes choses; il voulut les appliquer à la théorie de la musique (2). Plus tard, un autre théoricien,

(1) Voici, en outre, une remarque digne d'un sérieux examen. On lit dans l'*Encyclopédie* : « Ni les anciens juifs, ni les modernes n'ont jamais eu pour noter leur musique de caractères particuliers, en sorte que les chants usités dans leurs cérémonies religieuses ont été de tout temps transmis par tradition, et à la merci des chanteurs. Quelques savants ont cependant pensé que les points du langage hébreux étaient d'abord des caractères de musique. Cette conjecture a été confirmée à Burney par un savant juif qu'il a consulté sur ce sujet. Les points, selon lui, servent encore à deux usages. En lisant les Prophètes, ils marquent purement l'accentuation, mais en les chantant ils règlent la mélodie, non-seulement quant à la durée des notes, mais aussi pour leur intonation. » (*Encyclopédie*, t. II, p. 41).

(2) Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis*, t. I, p. 58.

Aristoxène, divisa le genre *diatonique* en *diatonique symtonique et diatonique mol* (1). Mais passons, puisque nous traitons ailleurs de tout ce qui a trait à ce point de la théorie (2).

Nés pour les arts, les Grecs ne tardèrent pas à les cultiver avec entraînement et à s'y montrer bien supérieurs à tous les peuples qui leur en avaient fourni les premiers éléments. Leurs jeux olympiques devinrent un moyen d'émulation que les législateurs ne négligèrent point. Voltaire nous peint en quelques mots l'aptitude intellectuelle et les progrès artistiques de ce peuple. « Les Grecs, dit-il, en s'étendant sur les côtes de l'Asie-Mineure y amenèrent l'harmonie. Leur Homère naquit probablement à Smyrne. La belle architecture, la sculpture perfectionnée, la peinture, la bonne musique, la vraie poésie, la vraie éloquence, la manière de bien écrire l'histoire, enfin la philosophie même, quoique informe et obscure, tout cela ne parvint aux nations que par les Grecs. Les derniers venus l'emportèrent en tout sur leurs maîtres (3). »

Voilà donc un fait bien constaté: c'est que le système diatonique des Grecs, duquel nous verrons surgir le système du chant ecclésiastique instauré par saint Ambroise, vient de la même source que le

(1) J.-J. Rousseau, *Dictionnaire*, t. I, p. 363.

(2) Dans notre brochure, *Les Nombres appliqués à la science musicale*. — Bordeaux, *Actes de l'Académie*, année 1860.

(3) Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, t. I, p. 115.

système musical des Hébreux; l'un et l'autre ont pris naissance en Egypte, où l'échelle diatonique se trouvait formulée dans la semaine musicale de ce peuple (1). A la vérité, chaque peuple a dû introduire quelque modification à la forme et peut-être au fond du système générateur qui a produit l'art du dernier siècle des Hébreux et des Grecs; néanmoins, l'analogie mélodique y paraît parfaitement établie (2).

Mais avant de nous arrêter sur les conséquences de ces remarques, voyons si les premières liturgies ne coïncident point avec cette transmission de l'art musical oriental dans le culte des Chrétiens.

II.

Origine de la Liturgie catholique.

Touchant au terme de sa mission rénovatrice, et à la veille du jour où le grand sacrifice allait s'accom-

(1) En lisant, tout récemment, dans les œuvres de Chateaubriand, la description d'une mosquée élevée à Jérusalem, par Omar, chef d'une dynastie arabe, nous avons été frappé d'y trouver l'émission d'une idée qui corrobore entièrement notre opinion à l'égard de l'origine de tous les systèmes de musique. L'auteur du *Génie du Christianisme* y démontre que l'architecture des Hébreux, des Grecs, des Arabes ou Maures, qui vinrent s'établir en Espagne, a puisé ses premiers éléments en Égypte. — Voyez l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. II, p. 115.

(2) Nous ne possédons que trois chants notés de la musique des anciens Grecs. Il est très-certain que, dans leurs œuvres lyriques, la mélodie se trouvait adaptée au texte, tracée au-dessus par des caractères tirés de leur alphabet. De là vient l'absence d'œuvres musicales proprement dites.

plir par le supplice ignominieux de la croix, Jésus-Christ s'occupe de donner à ses apôtres un gage de son amour infini ; il les réunit pour célébrer avec eux la Sainte-Cène.

En instituant le sacrement auguste de l'Eucharistie, le Dieu fait homme indiqua les premières formes liturgiques du culte chrétien et la part qu'il souhaitait que le chant reçût dans ce nouveau culte. Les évangélistes et l'apôtre saint Paul nous disent : « Le Sauveur prit du pain, rendit grâces à son père ; il bénit ce pain et, l'ayant consacré, il le donna à ses disciples; il en fit de même du calice, et après cette action il chanta une hymne. »

Cette sublime immolation, et l'offrande de son corps et de son sang sous les espèces symboliques du pain et du vin, pour en perpétuer le souvenir et faire participer à jamais l'homme aux grâces infinies dont il venait d'ouvrir la source, devait se reproduire dans le Saint-Sacrifice de la Messe, et se renouveler à chaque instant jusqu'à la consommation des siècles. La commémoration de cette oblation divine devenait donc la base de la liturgie, et devait fixer particulièrement l'attention des Apôtres qui auraient à s'occuper d'en régler le cérémonial.

Les Apôtres venaient d'être fortifiés dans leur attachement à leur divin maître par la vue de sa glorieuse résurrection et de son ascension pour rentrer au séjour céleste. L'Esprit-Saint était venu dissiper leur ignorance et les préparer à leur mission évangélique. Cependant, avant de se séparer, avant de

quitter cette Jérusalem encore frémissante des grands événements dont elle avait été témoin, ils voulurent rédiger en commun la base de leurs doctrines : le symbole de la foi, ce code destiné à régir les nations, fut établi, et cette simple formule, renfermant le fond de toute la religion chrétienne, ne tarda pas à se répandre sur toute la surface du monde.

Liturgie de saint Pierre. — Saint Pierre, choisi par le Sauveur pour être le premier des apôtres et le chef de l'Eglise naissante, vint à Rome la seconde année du règne de Claude (42). Au milieu de ses travaux apostoliques, et malgré les difficultés inouïes que les disciples du Christ devaient rencontrer dans cette reine des nations, il s'occupa néanmoins avec le plus grand soin des pratiques qui devaient être suivies dans la célébration des saints mystères. Saint Pierre fut donc le premier liturgiste. Un passage des œuvres du pape Innocent Ier en fait foi : « On doit, dit ce souverain pontife, observer partout la manière de célébrer le sacrifice, que l'Église de Rome a reçue de saint Pierre et qu'elle a toujours conservée (1). » Saint Isidore de Séville apporte également ce témoignage (2), en disant que « tout ce qui est de la Messe a été institué d'abord par saint Pierre. »

Modifications de la liturgie de saint Pierre. — Il est vrai que, pendant ce temps, les autres apôtres fondaient des Églises dans les diverses parties du monde

(1) *Ancienne liturgie*, t. I, p. 51.

(2) *Ibid.*

connu et réglaient également l'ordre des exercices pieux du nouveau culte. Déjà saint Marc et saint Jacques, en formulant la liturgie, y introduisaient des additions et des modifications pour leur Eglise. Cet exemple fut même généralement suivi, et en s'écartant plus ou moins de la liturgie primitive; on en compte bientôt un grand nombre d'autres. L'importance de chaque nouvelle liturgie devait être naturellement en rapport avec l'extension que prenait l'Église à laquelle elle était appliquée. Ainsi, dès les premiers siècles du christianisme, les usages particuliers de Jérusalem, d'Alexandrie, de Constantinople, balançaient l'importance de la liturgie de l'Église de Rome et influèrent beaucoup sur les pratiques extérieures du culte dans les autres contrées d'Orient (1).

Liturgie gallicane. — Les Églises d'Occident entrèrent aussi dans cette voie de modification. La liturgie gallicane, devenue plus tard l'une des plus considérables de la chrétienté, ne se montra cependant qu'avec saint Hilaire, évêque de Poitiers, au IV[e] siècle. Saint Jérôme nous apprend que ce prélat

(1) Il est avéré qu'à toutes les époques la liturgie reçut des modifications, amenées sans doute par des exigences locales. De là, tant de liturgies particulières. Saint Ambroise établit sa liturgie à Milan, qui ne se réunit à celle de Rome qu'au moment où Charlemagne fit des efforts pour ramener l'unité liturgique dans son vaste empire. Cette unité disparut plus tard. Nous voyons, après le concile de Trente, le Pape Pie V s'occuper très-sérieusement de cette partie du culte. L'Église de France s'occupa également de ce retour à l'unité dans l'Assemblée générale du clergé (1645). Voyez *Œuvre de Dumolin*, chanoine du diocèse d'Arles.

français avait écrit un livre d'hymnes et un autre sur les sacrés mystères. Après les travaux de saint Hilaire, on trouve ceux de Museus, prêtre de Marseille; ceux de Sidoine-Apolinaire; de Salvina, également prêtre de Marseille; de saint Irénée, évêque de Lyon; de saint Martin, évêque de Tours; de saint Eucher, de saint Prosper et enfin ceux de saint Grégoire de Tours. Mais occupons-nous plus particulièrement du caractère des cérémonies de l'Église de Rome, qui, résumant dans le fond toutes les autres liturgies, doit seule aujourd'hui fixer nos regards.

Plusieurs liturgistes; saint Grégoire. — Il est donc avéré, malgré quelques doutes élevés à ce sujet, que l'Église de Rome reçut sa liturgie de saint Pierre (1). Plusieurs souverains pontifes, ses successeurs, s'occupèrent de régler les formes de cette première liturgie et d'y introduire les additions réclamées par les progrès du christianisme. Ainsi, une partie des travaux de saint Jérôme, de saint Damase, des Papes Sirice, Innocent Ier, Célestin, Gélase, Vigile; ceux de saint Léon et de saint Grégoire, le réformateur du chant ecclésiastique, eurent la liturgie pour objet. C'est donc dans leurs écrits que ceux qui voudraient approfondir cette importante question, pourraient trouver un aliment utile à leurs méditations.

(1) Quelques écrivains ont mis en doute que saint Pierre soit venu à Rome. Mais les auteurs ecclésiastiques sont explicites à cet égard. — Voyez Fleury, *Hist. Ecclésiastique.* t. I; Bossuet, *Hist. universelle.* Voyez aussi la *Biographie catholique* de Genoude, où il est dit que ce saint Apôtre y résida vingt-cinq ans.

Voyons quel fut le caractère particulier de ces liturgies primitives, et ce que l'on peut en conclure pour les chants de cette même époque.

Quelques analogies avec le culte des Hébreux. — On ne peut s'empêcher de remarquer, avec tous les historiens, que le culte chrétien s'est en quelque sorte greffé sur celui des anciens Hébreux. En effet, si toutes les formes extérieures des objets destinés aux cérémonies religieuses des descendants d'Abraham, cérémonies qui commencent à se former par les soins de Moïse et de son frère Aaron; si ce Tabernacle, cette Arche, dont on n'approche qu'avec le plus saint respect, cette table de proposition, ces chandeliers d'or, cet autel des parfums, ce feu sacré destiné à brûler continuellement sur l'autel, et que Nadab et Abiu eurent le malheur de négliger; si tous ces prêtres, tous ces lévites concourant aux cérémonies; et ces vingt-quatre corps de musique célébrant le Très-Haut, et ces jeunes lévites placés aux pieds des chanteurs et unissant leurs voix pures et innocentes à celles de leurs pères; si la magnificence du temple inauguré par le sage Salomon; si toutes ces choses, disons-nous, sont une image fidèle des objets et des pratiques adoptées plus tard par les chrétiens, combien encore est plus frappante l'analogie entre le costume dont se revêtirent les prêtres de l'un et de l'autre culte (1)!

Ce qui précède nous démontre que le culte des

(1) Voyez l'*Exode*, XXIII.

Hébreux était en réalité un symbole et une préparation à celui du culte catholique. En suivant même les diverses phases de nos liturgies, on peut se convaincre que c'est toujours d'Orient que sont venues les principales modifications qu'elles ont subies. Ainsi voilà une deuxième présomption en faveur de l'influence de l'art hébraïque et grec à l'époque de la naissance du christianisme. Mais complétons nos recherches avant de formuler nos conclusions, et voyons surtout la signification des documents spéciaux que l'histoire met encore à notre disposition.

III.

Anciens documents à consulter.

Au moment où Rome après la mort de Néron déclarait la musique infâme et bannissait les musiciens de son sein, les mélodies se réfugiaient dans les assemblées des fidèles, où elles recevaient une épuration salutaire par leur application aux textes sacrés. Les Églises d'Orient, celles surtout de Jéruralem et d'Antioche, redoublaient de zèle et s'inspiraient aux effets mystiques des chants des psaumes (1) et des cantiques. Déjà, vers la fin du premier siècle, on voit que saint Ignace, évêque d'Antioche, qui tenait son épiscopat des apôtres, et qui avait été

(1) Saint Paul, *Épître aux Corinthiens*, t. XIV, p. 15. — *Épître aux Éphésiens*, t. V, p. 19; aux *Colossiens*, t. III, p. 26. — Philon l'historien, *Apud Eurobium*, lib. II, cap. 17; Pline le Jeune, *Lettre à Trajan*, etc.

particulièrement le disciple de saint Pierre et de saint Jean, avait établi le chant antiphonal dans son Église. Au reste, il est prouvé par l'histoire ecclésiastique qu'à cette époque le chant des psaumes et des cantiques était généralement en usage dans toutes les contrées catholiques (1). Mais passons à l'examen de ces éléments historiques.

Mélodies et traités. — Les documents spéciaux qui peuvent nous servir pour porter un jugement sur le fond et la forme des chants liturgiques des quatre premiers siècles de l'Eglise, sont de deux sortes : 1° les mélodies écrites qui nous ont été transmises ; 2° les données théoriques qui s'y rapportent. Nous devons dire que les documents de cette première catégorie sont loin de se présenter à nous avec le caractère de certitude absolue que nous leur désirerions. Cependant, tout en regrettant vivement l'absence de cette preuve d'authenticité, seule base sur laquelle il soit permis de fonder un jugement irréfragable, voyons en quoi ils consistent.

Opinions diverses sur l'origine de ces anciens chants. — Il a été émis trois opinions différentes sur l'ori-

(1) Aux trois premiers siècles de l'Église, il y eut trois manières de chanter les mélodies liturgiques : 1° le chant *alternatif* ou à deux chœurs, *cantus antiphonus*; 2° le chant à *refrain*, *cantus responsarius* ; 3° le chant droit, simultané ou symphonique, *cantus directus*. Ce dernier était le chant exécuté à l'unisson par tous les fidèles, hommes, femmes et enfants; c'était l'accent enthousiaste de la foi chrétienne, ses effets étaient entraînants. (L'abbé Blanc, *Hist. Ecclésiastique.*)

gine probable des mélodies qui furent adaptées aux textes liturgiques par les premiers chrétiens. D'après la première opinion, ces mélodies primitives ne seraient autres que celles qui étaient en usage dans le temple de Jérusalem. D'après la seconde, en établissant leur culte dans les diverses contrées du monde, ils auraient tout simplement adopté pour leurs poésies sacrées les chants qui s'y trouvaient déjà connus. La troisième opinion repose sur un sentiment de dignité religieuse fort honorable, mais entièrement exclusif : elle n'admet dans le culte catholique aucun chant antérieur à son établissement, et veut que ce soient les apôtres, ou leurs successeurs, qui aient composé les mélodies qu'ils employèrent. Ils pensent que le Saint-Esprit, qui leur avait distribué le don des langues, qui avait miraculeusement éclairé leur intelligence, dut également les inspirer pour les mélodies auxquelles était réservée une si grande et si salutaire efficacité. Cependant, en présence de la signification des faits, il nous semble qu'aucune de ces trois assertions ne doit être ni admise ni rejetée exclusivement, et que, au contraire, chacune de ces trois sources doit avoir concouru pour sa part à la formation du recueil des chants dont se composa l'office des premiers temps de l'Eglise.

Nous possédons, avons-nous dit, peu de documents qui puissent servir à nous éclairer suffisamment à cet égard, mais ceux dont nous disposons ne sont point assurément sans importance. Prenons d'abord pour guide le chant des psaumes, celui de plusieurs

hymnes, et enfin celui de la Préface (1); leur analyse nous dévoilera un reflet d'antiquité non équivoque.

Que sont, en effet, ces dessins mélodiques, ne parcourant le plus souvent que l'étendue restreinte d'un tétracorde, indiquant les divers repos de la période, procédant sans cesse par degrés conjoints, essence du genre diatonique des anciens, si ce n'est la reproduction exacte de la mélopée en usage dans le culte des anciens Hébreux, et, sans aucun doute, dans le polythéisme des Grecs? Et cette division des échelles adoptée dans le plain-chant au temps de sa création, consistant à prendre pour dominante ou point d'appui dans la récitation, ou la tierce, ou la quarte, ou la quinte, ou la sixte, enfin, l'intervalle le plus propre à donner, par son rapport avec les autres sons du mode, une forme récitante conforme

(1) Certains musicologues assurent que le chant de l'*Introït* de la messe des Morts, est la reproduction de la mélodie des Grecs sur la mort d'Adonis; que le chant de la *Préface* est une des formules mélodiques sur laquelle les Grecs chantaient leurs poëmes; que la partie principale de la prose des morts en faux-bourdon, qu'on chante à Paris, est tirée de l'*hymne à Némésis*. On assure encore que le chant de *Linnus*, consacré aux funérailles chez les Égyptiens, en usage également chez les Phéniciens, les Cypriens et dans la Grèce, a été adapté à une de nos hymnes.

Nota. — Les divers exemples du rhythme de la musique des anciens, qui nous sont fournis par Burette, dans ses excellents mémoires, lus à l'Académie des Inscriptions, et insérés dans les travaux de cette Académie, peuvent également aider à asseoir son jugement sur l'origine et le vrai caractère de ces anciens chants. (Voyez ces Mémoires), 1718, 1719, 1720.

au caractère et au système tétracordal? Et si nous examinons attentivement les membres mélodiques que nous présentent les chants hébreux (1), l'Ode de Pyndare, l'hymne à Némésis, l'hymne à Apollon (2), ne trouvons-nous point l'identité des formules périodiques employées dans nos anciennes hymnes et surtout dans le chant de la préface?

Et n'est-il pas entièrement probable que les apôtres, tous Hébreux d'origine, en fondant des Eglises dans les diverses parties du monde, et adoptant surtout généralement les textes des psaumes de David, y apportèrent également la manière de les chanter, qu'ils avaient entendue dans le temple de Jérusalem? Cette opinion, basée sur la saine raison, est, au reste, adoptée par la majeure partie des érudits, et en particulier par un homme très-grave et très-compétent dans la matière, le *Père Martini*. Est-ce que la versification des hymnes qui furent chantées alors dans les Églises d'orient et d'occident, où la civilisation grecque dominait, versification qui ne ressemble en rien à celle des psaumes ni des autres poésies hébraïques, et qui, au contraire, avait la coupe des hymnes grecques et romaines, ne nous dit pas aussi que les paroles de ces hymnes ont été écrites pour des mélodies locales? Donc les chants que nous venons de citer, et bien d'autres que nous ne connaissons pas, durent être évidemment ou une

(1) *Encyclopédie*, t. II.

Mémoires de Burette, *Musique notée*. Académie des Inscriptions, ann. 1718 et suivantes.

simple reproduction des mélodies existantes, ou bien ils furent puisés dans le système musical de chacun des peuples où ils eurent leur application ; et comme tous ces systèmes se réduisaient à la marche mélodique tétracordale, il en est résulté ces mélodies simples et resserrées dans l'espace étroit de quelques sons, telles que cette division pouvait les donner.

Conclusion.

En résumé, ce que nous venons d'exposer dans les trois points qui précèdent, nous semble avoir démontré que les éléments de la musique des anciens Egyptiens, en servant à constituer la musique des Hébreux et celle des Grecs, sont venus concourir, quant au fond, à la formation des chants de l'Église catholique ; que c'est de l'Orient et du culte des Hébreux particulièrement que les apôtres se sont inspirés, soit pour la forme des cérémonies, soit pour les mélodies qu'ils ont admises dans la liturgie ; que les chants dont on fit usage dans les quatre premiers siècles de l'Église, c'est-à-dire jusqu'au moment où saint Ambroise formula les modes authentiques ou primitifs, que ces chants n'étaient en réalité que l'expression de l'état de l'art musical dans chaque localité, mais que les formes des chants hébraïques durent généralement y dominer ; que les diverses modifications introduites successivement dans quelques parties de la liturgie, en divers lieux, nous expliquent l'aspect que prit à cette époque l'Église

catholique dans son ensemble quant à ses cérémonies, aspect qui a parfaitement motivé cette assertion de Chateaubriand : « que l'Église offrait alors le souvenir de Moïse et d'Homère, du Lyban et du Cythéron, de Solyme et de Rome, de Babylone et d'Athènes. »

Or, en terminant, nous ferons remarquer qu'il doit ressortir de nos recherches sur les chants liturgiques des quatre premiers siècles de l'Église, deux vérités importantes pour l'histoire de l'art musical : la première, c'est que ce n'est pas seulement aux Grecs et aux Hébreux que nous devons faire remonter les éléments diatoniques du chant catholique du moyen-âge, et par suite de notre musique actuelle, mais bien aux anciens Égyptiens ; la seconde, c'est l'accord incontestable qui a existé au temps de la primitive Église entre le caractère des cérémonies du culte et celui du chant qu'on a admis pour en faire partie.

Montauban, mai 1854.

ÉTUDE SUR L'HARMONISATION

DU CHANT DES PSAUMES.

S'occuper du faux-bourdon, c'est toucher indirectement à l'harmonisation du plain-chant, sujet si débattu et si controversé depuis la publication de la *Revue religieuse* de M. Danjou. Cependant, comme nous n'avons nullement l'intention d'approuver ou d'improuver telle ou telle idée, telle ou telle méthode, et que, d'ailleurs, notre opinion serait d'une assez mince valeur dans un débat où l'on a entendu MM. Fétis, Nizard, Danjou et plusieurs autres notabilités de la science musicale, en traitant ce sujet nous nous maintiendrons uniquement sur le terrain de l'histoire, laissant de côté tout ce qui nous semblera appartenir à l'esprit de système. Ainsi, nous nous efforcerons de suivre le faux-bourdon dans ses différentes phases, depuis son apparition dans les chants de la liturgie catholique jusqu'à nos jours; nous relaterons seulement les faits, et si nous nous permettons quelque remarque ou quelque critique,

ce sera particulièrement sur le mode d'exécution et surtout sur la négligence apportée par certains éditeurs dans l'examen des chants harmonisés qu'ils ont mis au service du culte, négligence qui devait avoir pour résultat, non-seulement de faire adopter dans plusieurs diocèses des faux-bourdons d'une harmonie incorrecte, vicieuse, mais encore, en alimentant la mauvaise routine, de priver ces diocèses, pour longtemps peut-être, des progrès réels obtenus dans la science harmonique depuis plusieurs siècles.

Dans le culte catholique, rien de vague, rien d'obscur, rien de superflu; rien d'inutile : chaque objet s'y trouve dans sa plus exacte application et y montre toujours sa raison d'être. Les mots même, pris dans leur sens propre ou figuré, se rattachent à une pratique liturgique traditionnelle ou à un symbolisme expressif. Le mot *faux-bourdon*, indiquant un chant harmonieux, semble néanmoins, au premier aspect, offrir quelque chose d'anormal, nous dirons presque un non-sens ; mais en remontant à sa véritable étymologie, qui vient du latin, on reconnaît que son sens artistique est de la plus rigoureuse exactitude. Si ce mot se montre complexe et formé de deux parties, c'est qu'il avait à représenter à l'esprit la réunion de choses opposées, la fusion d'éléments bien distincts : « Le mot *faux-bourdon*, suivant M. Stéphen Morelot, est composé de *falsetum* et de *burdo*. La première de ces expressions désigne la voix humaine la plus aiguë, le *faucet*, qui est la voix des enfants et des femmes, ainsi appelée parce qu'elle vient du

gosier (*fauces*) ; la seconde signifie un ton grave, tel que celui qui est produit par les plus grands tuyaux de l'orgue appelés *burdoni* ou *burdones*, ou tel que celui de voix de basse. » Le mot *faux-bourdon* est donc une expression exacte, dérivant à la fois de la science anatomique du gosier humain et de la science musicale, et indiquant la réunion des voix aiguës aux voix graves pour un effet de chant simultané.

Le plain-chant, d'essence purement mélodique, fut destiné par ses premiers auteurs à être chanté à l'unisson. Au temps de la primitive Eglise tous les fidèles prenaient part à l'exécution des mélodies liturgiques, et particulièrement à celle des psaumes, dont le chant était expressément recommandé comme partie intégrante des cérémonies du culte. Origène, dans ses commentaires sur les psaumes (troisième siècle), est explicite à cet égard, et, plus tard, saint Basile de Césarée, saint Ambroise, saint Jean-Chrysostôme et saint Léon-le-Grand, en font également mention.

Mais la participation de toutes les voix dans l'exécution simple d'une même mélodie amenait, par le fait, une première sensation d'harmonie. Toute oreille un peu exercée et attentive devait y remarquer aisément la différence de diapason entre les voix des femmes et des enfants et celles des hommes, donnant, en réalité, un effet harmonique consonnant d'octave ; c'était, en un mot, l'ancienne *antiphonie* des Grecs qui se reproduisait. Et à l'égard du diapason respectif des différentes voix, ne se trouve-t-il pas

indiqué dans tous les traités de musique de cette époque ? Le système de notation adopté par saint Grégoire, système qui représente une étendue de trois octaves, ne prouve-t-il pas surtout que cette différence avait été non-seulement remarquée au sixième siècle, mais qu'elle servait de base à la tablature ou partition qui réunissait l'ensemble des sons produits par les voix?

De cet effet d'octave ou d'*antiphonie*, déjà acquis par l'unisson des voix, aux essais d'harmonisation, qui ne tardèrent point à avoir lieu au moyen de l'orgue, il n'y avait qu'un pas. On sait que, guidés par la théorie du calcul ou seulement par le sentiment, Pythagore, Aristoxène et leurs nombreux disciples avaient reconnu que la quarte, la quinte et l'octave possédaient des propriétés harmoniques ou, en d'autres termes, que la relation de ces intervalles avec le premier son tonal présentait des affinités beaucoup plus prononcées que celle des autres intervalles. Nous trouvons ce fait consigné dans Aristote, dans Plutarque, dans Ptolémée, et, plus tard, dans les auteurs des premiers siècles de l'ère chrétienne, Boèce, Macrobe, Cassiodore et autres. Or, ce fut là le germe qui allait se montrer dans les essais harmoniques amenés naturellement par l'admission de l'orgue dans le culte catholique. Aussi voyons-nous que les intervalles de quarte et de quinte ne tardent point à prendre place dans l'*antiphonie*.

L'admission de la quarte et de la quinte dans les combinaisons de sons simultanés fut un fait capital.

Hucbald, qui, dans son *Organum*, nous montre le premier cette combinaison, prenait en main la clef de la science harmonique et de l'harmonisation du plain-chant. On voit par ses œuvres que cet auteur chercha à combiner les effets de la quarte et de la quinte avec ceux d'octave, déjà connus, et cela en formant les quatre parties au moyen du redoublement de ces intervalles ; mais ce n'était encore là que des tâtonnements, qu'un acheminement aux importants travaux de Francon de Cologne.

En admettant les tierces et les sixtes dans les combinaisons harmoniques préexistantes, l'écolâtre de Liége amenait la science des sons dans la bonne voie; il la dotait d'éléments rationnels qu'il s'agissait désormais d'appliquer logiquement à la tonalité créée par saint Ambroise. Cependant Francon de Cologne se montre un peu surpris de l'effet de son essai ; il semble en redouter l'application. Loin de réunir les tierces et les sixtes aux quartes et aux quintes déjà en usage, il ne les employa que séparément ; son *déchant* ou chant harmonisé ne fut qu'à deux parties.

Ce n'est que vers la fin du treizième siècle ou au commencement du quatorzième que nous trouvons ces divers éléments harmoniques employés simultanément : les motets et les chansons d'Adam de la Hale, écrits à trois parties, nous en montrent l'application. Et ici, ce n'est plus une simple *diaphonie* ou une *tétraphonie* aux mouvements continuels de quarte ou de quinte et d'octave, ces intervalles sont

entremêlés de tierces et de sixtes qui annoncent qu'une nouvelle ère vient de s'ouvrir. Dans les œuvres d'Adam de la Hale, quoique fort entachées de mouvements vicieux qui ne doivent disparaître qu'avec le temps, on aperçoit du moins un rayon de lumière ; on pressent qu'en musique comme en littérature il doit y avoir un art d'écrire.

Arrivée à ce degré de développement, en France par les travaux d'Adam de la Hale, et en Italie par ceux de Marcheto de Padoue, l'harmonie à trois parties fut bientôt appliquée au chant des psaumes et à d'autres mélodies liturgiques. Néanmoins, elle apparut ici sous une forme particulière, mieux caractérisée et surtout dépouillée du mélange monstrueux du religieux et du profane qui se rencontre dans les motets d'Adam de la Halle. Voici où nous en trouvons l'application :

Le Saint-Siége apostolique avait été transféré à Avignon par le pape Clément V, mais la plupart des chanteurs de la chapelle pontificale étaient demeurés à Rome. On forma alors une nouvelle chapelle avec des chanteurs français que l'on recruta dans les contrées du Midi, et notamment à Toulouse. Cette nouvelle chapelle avignonnaise différa de l'ancienne chapelle où s'étaient conservées les traditions du chant grégorien, d'abord par le style d'exécution et ensuite par la forme d'harmonisation qu'elle adopta. Cette harmonisation à trois parties constitua ce qu'on appela le *faux-bourdon*. Dans ce faux-bourdon, le plain-chant était placé au *ténor*, c'est-à-dire à la partie

aiguë; et pendant qu'une partie intermédiaire suivait ce même chant à la quarte inférieure, la basse ou *bourdon* faisait entendre la sixte majeure ou mineure du plain-chant, et cela selon le mode qu'on harmonisait. De la réunion de ces trois intervalles résultait un accord continuel de tierce et sixte par mouvement semblable, et seulement au dernier accord, la voix supérieure quittait la sixte pour l'octave, parce qu'on avait établi en principe que toute terminaison devait avoir lieu sur une consonnance parfaite. Cette même disposition des trois parties se reproduisait à l'aigu pour les voix d'enfant, qui redoublaient naturellement les voix d'hommes à l'octave. A l'égard du rhythme, c'était toujours un contrepoint syllabique de note contre note, c'est-à-dire d'une entière uniformité de mouvement dans toutes les parties, conformément à la division prosodique et mélodique du plain-chant. Tels furent les éléments du faux-bourdon primitif.

Lorsque le Pape Grégoire XI eut ramené le Saint-Siége à Rome et que les chanteurs avignonnais eurent été réunis aux représentants de l'ancienne chapelle romaine, le faux-bourdon s'y modifia; il suivit le progrès du contre-point, progrès qui fut si sensible dans le quinzième siècle. Mais ce progrès harmonique eut pour résultat de faire dévier le faux-bourdon de la simplicité qui lui convenait; le besoin de combinaisons originales, l'amour de difficultés vaincues, entraînaient alors tous les compositeurs. A cet égard, Adam de Fulde et Gafforio, savants théoriciens de la

fin de ce siècle, nous disent que, de leur temps, le faux-bourdon primitif n'était plus le simple contre-point syllabique de note contre note; les notes s'y montraient ayant des valeurs différentes, et l'harmonie s'y trouvait complétée par tous les intervalles consonnants.

L'école française de cette même époque, dont Binchois avait été le chef, école qui jeta un si vif éclat pendant tout le seizième siècle, s'occupa également du faux-bourdon. Nous en avons un exemple sous les yeux fourni par les œuvres du compositeur Claudin, qui fut maître de la chapelle du Roi et chanoine de la Sainte-Chapelle du Palais-Royal, œuvre qui porte la date de 1549. Ce faux-bourdon, qui est donné comme type, est à quatre parties. Le plain-chant est à la taille, et les trois autres voix, le *superius* (dessus), le *contra tenor* (haute-contre) et la basse, y remplissent l'harmonie basée sur l'accord consonnant, et donnant toujours la division simple de note contre note.

Il y a, en outre, sur le frontispice de l'œuvre, un passage qui mérite d'être remarqué; on y lit : « *Et ainsi se chantent à présent les psaumes ès chapelles du roy et princes du royaume.* » Ceci nous prouve évidemment que les compositeurs français qui harmonisaient le faux-bourdon s'attachaient à lui donner, avec la pureté d'harmonie, la simplicité, la régularité et la gravité de mouvement qui lui convenaient, et que, en cela, ils différaient essentiellement des compositeurs italiens de cette même époque.

Une particularité, que nous devons mentionner, se manifesta dans l'harmonisation du plain-chant pendant cette période historique : nous voulons parler du *chant sur le livre* qui fut une sorte de faux-bourdon, d'abord écrit, puis improvisé.

Aux treizième et quatorzième siècles, c'est-à-dire à l'époque de la formation et de l'application de ces éléments rudimentaires de l'harmonie, on avait soin d'écrire l'accompagnement qui devait être fait sur le plain-chant qu'il s'agissait d'harmoniser. Mais bientôt, en imitation de ce qui avait eu lieu dès les premiers temps du *déchant*, les habiles musiciens dédaignèrent cet accompagnement de convention; ils le considérèrent comme nuisible à leur inspiration et rompirent peu à peu avec les entraves de l'harmonie écrite. Ils prétendirent que l'effet du chant avait à gagner considérablement à une soudaine improvisation des parties que l'on devait y ajouter. Il y eut dès lors deux catégories de chanteurs : les ignorants qui chantaient la note écrite, et les savants qui improvisaient.

Il est facile d'imaginer tout ce que l'élan de l'inspiration pouvait amener d'imprévu, de saisissant pour les auditeurs un peu initiés aux procédés de l'art, lorsque ces improvisations étaient faites par des chanteurs habiles; mais on conçoit aussi que l'on s'exposait à n'entendre le plus souvent qu'une harmonie incorrecte, bizarre, et à voir se produire des hardiesses peu satisfaisantes, non-seulement pour l'art, dont on doit toujours respecter les préceptes,

mais surtout pour les convenances religieuses. L'histoire nous édifie assez sur ce dernier point. Inutile de rappeler ici les censures sévères auxquelles donnèrent lieu tous les écarts de ces fantaisies vocales.

Et, à ce sujet, disons que nous avions eu d'abord l'intention d'indiquer seulement l'existence du *chant sur le livre* à cette époque comme une modification ou une variété du faux-bourdon proprement dit ; mais puisque ce chant improvisé a occupé constamment une large place dans les chants liturgiques de plusieurs contrées de la chrétienté, et que, d'ailleurs, il nous fournira une forme d'harmonisation d'où est émanée peut-être l'idée de placer le plain-chant à la basse dans son exécution sur l'orgue, nous croyons devoir dire plus explicitement en quoi il consistait. Nous empruntons la définition suivante à un auteur qui en avait étudié tous les procédés et observé tous les effets; nous transcrivons :

« Le chant sur le livre, dit cet auteur, a lieu au « moyen d'un livre de plain-chant qu'on ouvre et « qu'on expose à la vue des musiciens, et au « moment qu'on commence à faire sonner une note « du livre de plain-chant, un musicien qui sait les « règles du *chant sur le livre*, c'est-à-dire qui sait « faire des accords, tire du fond de la science un, « deux, trois ou quatre sons, concordant plus ou « moins en nombre, suivant la lenteur dont les notes « du plain-chant sont battues ; et ainsi en continuant « jusqu'au bout de la pièce notée en plain-chant, il « accompagne de *fleurs musicales* ce que chantent

« ceux qui suivent la note du plain-chant. Il est
« bon de remarquer que dès-lors que les basses
« commencent à chanter ce que le livre de plain-
« chant représente aux yeux, il est nécessaire que
« ces basses quittent la manière commune, ordinaire
« et primitive de chanter le chant ecclésiastique ou
« grégorien, et qu'elles appuient également sur toutes
« les notes, parce qu'il faut une uniformité perma-
« nente dans le fondement pour pouvoir bâtir
« dessus. »

Appréciant ce que le vrai caractère du plain-chant doit perdre inévitablement dans cette sorte d'harmonisation capricieuse, quelle que soit d'ailleurs l'habileté des improvisateurs, cet auteur, toujours dans son langage pittoresque, ajoute :

« Mais, dans le chant sur le livre, le plain-chant
« perdit son vrai caractère. Ces basses chantent véri-
« tablement des notes d'un livre de plain-chant;
« mais ce n'est plus le mouvement réglé rhythmique-
« ment par la suite du discours, par la liaison des
« phrases et des parties périodiques du texte qui
« demandent un mélange de brèves, de communes
« et de longues, et qui exige des pauses et des respi-
« rations de temps en temps : c'est un mouvement
« *aveugle* sans cessation, sans interruption, et d'*une*
« *égalité contraire à l'établissement du chant ecclésiasti-*
« *que appelé grégorien.* »

Pendant les deux derniers siècles, le chant sur le livre était très-usité en Italie et dans le nord de la France. En Italie, on l'appelait *contrapunto di mente*,

et il y devint l'objet d'un traité spécial de la part du compositeur Scipion Ceretto. En France, il était également cultivé avec soin; dans certains diocèses, son exécution passa même à l'état de tradition. On l'entendait encore dans les églises de Paris en 1828, où nous avons pu, nous-même, en apprécier l'effet.

Depuis l'apparition du chant harmonisé dans le sanctuaire, l'Église, dans sa sagesse et son profond attachement à la tradition, n'a jamais cessé de recommander le respect dû à la simplicité et à la convenance du plain-chant. Cependant elle a reconnu aussi l'utilité du faux-bourdon dans les solennités du culte. Mais le faux-bourdon, tel que nous le comprenons de nos jours, n'est plus assurément cette harmonisation variée, mouvementée, capricieuse, pailletée, dont nous venons de parler en décrivant le chant sur le livre; dérivant plus particulièrement du type donné par Claudin et les autres compositeurs français du seizième siècle, il se recommande par la simplicité, la pureté, la douceur de son harmonie, le calme et la gravité de son mouvement, son respect de la prosodie ; en un mot, par son caractère profondément religieux. Au reste, Stéphen Morelot en indique parfaitement l'essence, l'économie et l'objet dans la définition suivante :

« Le faux-bourdon, dit-il, est aujourd'hui l'appli-
« cation la plus élémentaire de l'harmonie au plain-
« chant; par cette union, l'antique chant grégorien
« s'enrichit de nouveaux effets sans que sa physio-
« nomie primitive soit altérée. Cela tient à ce que

« le faux-bourdon laisse au plain-chant toute sa « liberté d'allure, sous le rapport du rhythme et de « la mélodie; cela tient aussi à la nature particu- « lière de l'harmonie qui est *plane*, unie et dénuée, « comme la mélodie elle-même, de l'expression pas- « sionnée, propre à la musique moderne. »

Mais, est-ce à dire maintenant que tous nos faux-bourdons soient entièrement conformes à ce type et remplissent toutes les conditions artistiques et religieuses que nous venons d'indiquer? Assurément non. Dans un art où les études sont encore à peine ébauchées et dans lequel l'instinct joue le plus grand rôle, il est aisé de concevoir la part que la routine ignorante et prétentieuse parviendrait un jour à s'arroger. Les faux-bourdons du Vespéral de Toulouse, en usage dans notre diocèse, peuvent nous édifier sur ce point.

Toutefois, hâtons-nous de dire que les chants des psaumes harmonisés selon les règles strictes et sevères de la science, et toujours convenables et religieux, c'est-à-dire conformes au type que nous avons indiqué, existent cependant; ils ne sont pas assurément un effet d'art purement imaginaire à l'état de mythe, un idéal irréalisable, puisque nous les trouvons réalisés dans les faux-bourdons de Choron, de M. Danjou et surtout dans ceux du *Directorim chori romani*, que M. d'Ortigue nous fournit dans son excellent dictionnaire de plain-chant.

Les faux-bourdons du *Directorim chori romani*, qui, disons-le en passant, nous semblent convenir parti-

culièrement aux diocèses qui ont adopté le rit romain, sont écrits à quatre parties : 1er et 2e dessus, taille ou ténor et basse. Comme dans tous les faux-bourdons en général, la taille y tient le chant liturgique. L'harmonisation en est correcte et surtout parfaitement disposée pour l'effet d'onction religieuse qu'on a eu en vue. Les voix s'y trouvent dans les bonnes conditions de sonorité, sans viser toutefois ni à l'éclat, ni au brillant outré, peu convenable dans le lieu saint. Chaque mode est écrit dans le ton musical qui lui convient, eu égard à son caractère moral et au diapason général des voix.

Mais à la bonne harmonisation il faut joindre aussi la bonne exécution. Il ne faut point perdre de vue que le chant du faux-bourdon est un chant d'ensemble où chaque partie doit s'effacer pour concourir à l'effet général. Une seule partie a le droit de dominer : c'est celle du chant, c'est-à-dire du *sujet ;* les autres parties, en offrant entre elle les plus exactes proportions, doivent, en quelque sorte, se fondre dans celle-ci, la soutenir, l'embellir et jamais l'étouffer. Que toutes les voix émettent le son avec netteté, fermeté, mais avec une certaine douceur, car rien n'autorise les sons forcés ; le faux-bourdon veut être chanté et non crié. Que les voix de dessus réalisent dans leur timbre cette pureté enfantine qui leur communique tant de charme ; que les basses donnent toujours sans rudesse cette rondeur majestueuse et grave qui impose : que les paroles soient bien articulées et la prosodie du texte rigoureusement obser-

vée ; qu'il n'y ait point d'hésitation dans l'attaque, point de traînée, point de bavure, point d'oscillation dans le *recto tono*, point de sécheresse dans les terminaisons ; que la justesse soit irréprochable ; qu'on se garde surtout de l'improvisation dans les parties, et, à ces conditions, l'effet du faux-bourdon ne saurait être douteux.



ESTHÉTIQUE

DES HUIT MODES DU PLAIN-CHANT.

I.

Exposition sommaire des principes du plain-chant.

Le chant liturgique du culte catholique, appelé *plain-chant*, du mot latin *planus cantus*, est formé de huit modes ou tons (1) différents. Ces modes sont basés sur le genre diatonique, c'est-à-dire que leur échelle, d'une octave, procède toujours par tons et demi-tons successifs.

La composition des quatre modes impairs, à savoir : le premier, le troisième, le cinquième et le septième, est attribuée à saint Ambroise, archevêque de Milan, qui vécut au quatrième siècle. Ces quatre modes primitifs ont reçu le nom d'*authentiques*, à cause de leur importance et de la certitude de leur origine.

C'est dans le système tétracordal des anciens Grecs

(1) La désignation de *ton*, admise dans la pratique, est une désignation impropre; c'est *mode* qu'il faut dire.

que le saint archevêque de Milan puisa leurs éléments constitutifs, éléments dont saint Athanase avait déjà donné l'idée dans son église d'Alexandrie.

Les quatre modes pairs, dérivant des quatre modes authentiques, et désignés par le nom de *plagaux*, furent définitivement adoptés par le pape saint Grégoire, au sixième siècle. L'idée en est même attribuée à ce Souverain-Pontife. Ils devinrent le complément de ce système mélodique; par cette adjonction, les modes du chant ecclésiastiques furent portés à huit. Or, ce sont ces huit modes, base du chant appelé *grégorien*, qui sont encore en usage dans l'Eglise catholique.

1er mode, authentique, **ré, mi, ·(1)fa, sol, la, si, ·ut, ré;**
2me mode, plagal, relatif, **la, si, ·ut, ré, mi, ·fa, sol, la;**
3me mode, authentique, **mi, ·fa, sol, la, si, ·ut, ré, mi;**
4me mode, plagal, relatif, **si, ·ut, ré, mi, ·fa, sol, la, si;**
5me mode, authentique, **fa, sol, la, si, ·ut, ré, mi, ·fa;**
6me mode, plagal, relatif, **ut, ré, mi, ·fa, sol, la, si, ·ut;**
7me mode, authentique, **sol, la, si, ·ut, ré, mi, ·fa, sol;**
8me mode, plagal, relatif, **ré, mi, ·fa, sol, la, si, ·ut, ré** (2).

Chaque échelle renferme cinq tons et deux demi-tons, et ces deux demi-tons, ainsi que nous l'avons indiqué, se trouvent toujours invariablement de *mi* à *fa*, et de *si* à *ut*.

Nous avons dit que ces huit modes furent basés sur le système diatonique, procédant par tons et demi-tons naturels, et, en principe, excluant toute

(1) Ce petit signe · indique le demi-ton.

(2) Quoique composé des mêmes notes que le 1er mode, le 8me en diffère par sa tonique, sa dominante et son scandé (voyez le tableau suivant).

altération. Cependant, plus tard, les exigences mélodiques amenèrent, dans certains cas, la modification de la note *si*. Conformément au système mélodique des Grecs, on dut éviter le mauvais effet résultant de la succession immédiate de trois tons (*triton*) ; or, c'est ce motif qui nécessita l'emploi du bémol devant la note *si*, et qui, dans les temps modernes, a fait également admettre, rarement il est vrai, et peut-être à tort, l'altération d'autres notes au moyen du dièze. Nous disons *à tort*, car la tonalité du plain-chant a eu sa raison d'être, comme la tonalité moderne a la sienne ; mêler leurs divers éléments, c'est porter atteinte à leur caractère, et les chants liturgiques surtout ne peuvent que perdre à cette fusion.

Les diverses échelles du plain-chant sont caractérisées par un scandé qui leur est propre. On y remarque la note *tonique*, qui est la finale ; la *dominante*, sur laquelle se fait la récitation ; et, enfin, la position respective des demi-tons, qui varie toujours en raison du point de départ de l'échelle.

Voici, à cet égard, la disposition de chacun de ces modes :

1er mode, **ré** tonique, — **la** dominante ;
2me mode, **ré** tonique, — **fa** dominante ;
3me mode, **mi** tonique, — **ut** dominante ;
4me mode, **mi** tonique, — **la** dominante ;
5me mode, **fa** tonique, — **ut** dominante ;
6me mode, **fa** tonique, — **la** dominante ;
7me mode, **sol** tonique, — **ré** dominante ;
8me mode, **sol** tonique, — **ut** dominante ;

Analysant la disposition mélodique de ces huit

échelles, les théoriciens ont remarqué que chacune d'elles renfermait une quinte et une quarte, divisant toujours l'octave en deux parties inégales. C'est dans cette disposition qu'ils ont trouvé la différence radicale qui existe entre les modes authentiques et les modes plagaux, leurs relatifs ou collatéraux.

Dans les modes authentiques, partant de la tonique au grave, on parcourt d'abord une quinte, puis une quarte, et cette quarte est toujours invariablement au-dessus de la quinte. Dans les modes plagaux, c'est le contraire qui a lieu, et la quarte se trouve au grave, c'est-à-dire au-dessous de cette quinte, base génératrice des uns et des autres. C'est donc en déplaçant la quarte de l'aigu au grave, que les premiers auteurs de plain-chant ont formé les modes plagaux, tout en conservant à chaque plagal la tonique de son générateur.

Les théoriciens ont remarqué aussi que la position de cette quarte dans l'échelle mélodique influait sur son état harmonique ; si elle est placée au-dessus de la quinte, son effet est infiniment plus consonnant que lorsqu'elle est au grave. De là est venue la classification de ces deux divisions en *harmonique* et en *arithmétique* (1).

(1) Suivant le Père Kircher, la division des modes authentiques serait appelée *harmonique*, parce que la quinte rend toujours consonnante la quarte qui est au-dessus; et l'on donnerait également à la division des modes plagaux le nom d'*arithmétique*, par la raison que le nombre le plus grand se trouve au-dessus et le moindre au-dessous, procédant ainsi par analogie avec ce qui a lieu dans les opérations arithmétiques, où le nombre le plus grand tient la place supérieure.

Déduisant l'élément pratique de ce qui précède, nous trouvons que dans la division des modes authentiques, appelée division *harmonique*, la note tonique ou finale est toujours la plus basse de l'échelle et termine la pièce de chant, tandis que dans la division des modes plagaux, dite division *arithmétique*, cette tonique est la note de jonction de la quarte et de la quinte, la quinte se trouvant au-dessus. D'où il suit que l'échelle des modes authentiques va toujours de la tonique grave à son octave aiguë, dans le premier mode de *ré* à *ré*, dans le troisième de *mi* à *mi*, etc., et que l'échelle des modes plagaux va, au contraire, de la note de la quinte placée au grave, à l'octave aiguë de cette même quinte, dans le deuxième mode de *la* à *la*, dans le sixième d'*ut* à *ut*, etc.

Les anciens donnaient peu d'étendue à leurs mélodies ; ils ne parcouraient guère généralement que les notes essentielles ou fondamentales du mode renfermées dans une quinte ou une quarte. Le chant du *Te Deum* et celui de la *Préface*, ces types primitifs, nous édifient sur ce point.

Plus tard, certaines pièces liturgiques, les *Graduels*, les *Répons*, les *Séquences*, etc., reçurent un plus grand développement ; non-seulement on parcourut l'octave, mais quelquefois même on la dépassa. Si le mode dépassait les limites de l'octave, on l'appelait *superflu ;* s'il était restreint à moins d'une octave, il était alors *diminué*. Dès ce moment on attribua à chaque mode sa *redondance* et son *ellipse :* dans le premier cas, s'il franchissait l'octave ; dans le second

cas, s'il ne la parcourait pas en entier. On pouvait sortir des limites de l'octave, à l'aigu ou au grave, selon la disposition du chant.

II.

Esthétique du plain-chant.

On connaît les propriétés morales que Platon et les disciples de son école ont attribuées aux divers modes de la musique des Grecs (1). Nul doute que les premiers auteurs du plain-chant ne se soient préoccupés de cette essence de l'art, lorsqu'ils ont écrit leurs mélodies et formulé la base du système du chant du culte catholique. En effet, sous le rapport de l'Esthétique (2), nous voyons que chaque mode

(1) « La musique, dit Platon, ce modèle parfait d'élégance et de précision, n'a pas été accordée aux hommes par les dieux immortels dans la vue seulement de réjouir et de chatouiller agréablement leurs sens, mais encore pour calmer les troubles de leur âme, et ces mouvements tumultueux qu'éprouve nécessairement un corps rempli d'imperfections. »

(2) Née ou plutôt formulée seulement au siècle dernier, la science de l'Esthétique ou philosophie du beau permet à l'esprit méditatif de pénétrer dans la poétique de l'art chrétien, et de s'élever jusqu'aux plus hautes régions de l'idéal, en remontant vers l'unique source du beau, du vrai, du bien, vers Dieu. A ce sujet, on peut lire avec fruit le *Rational*, de Durand; les œuvres du cardinal Bona, et surtout son *Traité de la Liturgie*; la *Science et la Pratique du Plain-Chant*, de dom Jumilhac; les *Institutions liturgiques*, de dom Guéranger; le *Génie du Christianisme*, de Châteaubriand; l'*Esthétique du Chant grégorien*, du Père Lambillotte; le *Dictionnaire de Plain-Chant*, de d'Ortigue; le *Dictionnaire d'Esthétique chrétienne*, de l'abbé Jouve, et les divers ouvrages que nous citons dans le cours de cette notice.

a son caractère particulier, sa signification, son expression propre et parfaitement distincte.

Cette remarque avait été faite par les savants liturgistes du moyen-âge, lorsqu'ils ont défini ces divers modes et établi le sens moral qu'ils leur reconnaissaient (1). Ainsi, ils ont appelé le premier mode, *grave;* le second, *triste;* le troisième, *mystique;* le quatrième, *harmonieux;* le cinquième, *gai;* le sixième, *dévôt;* le septième, *angélique;* le huitième, *parfait.*

Ces désignations, quoique un peu vagues et souvent incomplètes pour la plupart, nous démontrent néanmoins quel était l'esprit qui inspirait ces dignes promoteurs des chants sacrés, et le but élevé qu'ils cherchaient toujours à atteindre. Animés d'une foi vive, pleins de saintes aspirations, rejetant toute considération sensuelle, ce n'était point uniquement pour le plaisir de l'oreille qu'ils travaillaient; ils se préoccupaient, avant tout, de l'effet moral de leurs mélodies, de l'essence religieuse des textes qu'ils revêtaient de leurs chants (2). Voici, à cet

(1) Voyez Guy-d'Arezzo, Adam de Fulde, Gerbert, le cardinal Bona, etc.

(2) « Les saints religieux qui composaient des chants ecclésiastiques pendant le Moyen-Age, nous dit Choron, se préparaient à ce travail par le jeûne et la prière, et c'était après être demeurés longtemps prosternés dans le sanctuaire, qu'ils entreprenaient de célébrer la grandeur, la bonté, la justice du Tout-Puissant; ce n'est pas tout: avant de rien commencer, ils examinaient attentivement le sons, la nature, le caractère des paroles, ainsi que les circonstances de l'exécution; puis, après avoir fait choix du mode convenable, ils inventaient ces mélodies si naïves d'expression et d'un pathétique si réellement inimitable; ils savaient imprimer à leurs ouvrages un caractère

égard, comment s'exprimait au douzième siècle saint Bernard, l'une des plus respectables autorités en cette matière :

« Il faut que le chant ne soit ni dur ni efféminé. mais grave et modeste, doux et gracieux sans légèreté ; agréable à l'oreille, et tout ensemble propre à toucher le cœur, à le consoler, à le calmer. Il faut, pour la beauté et l'utilité du chant, qu'il exprime, autant qu'il est possible, le sens des paroles ; car la piété souffre un grand préjudice de ces chants qui enlèvent à l'esprit l'utilité qu'il retirait de l'attention au sens de ce qu'on chante, et où l'on est plus appliqué à flatter l'oreille par la légèreté et la délicatesse des sons, qu'à faire passer dans l'âme les choses mêmes par le moyen des sons. »

Edifiés sur ce point moral du chant ecclésiastique, scrutons les éléments des formules mélodiques de ses huit modes, et essayons de découvrir et d'indiquer les principales causes de la diversité d'expression que l'on y rencontre.

Le premier mode est appelé *grave*.

Selon l'histoire, ce mode aurait été puisé dans le mode *dorien* des anciens Grecs, auquel Platon et ses disciples ont également attribué le caractère de gravité. Mais nous ferons remarquer que notre premier mode du plain-chant, quoique émané de la même

analogue à la candeur de leur âme, et les paisibles émotions de ces cœurs, pénétrés et affectueux, donnaient aux inventions de leur esprit un reflet semblable à celui du soleil à travers les vitraux des vieux cloîtres. »

(CHORON, *Encyclopédie musicale*, II[e] partie, t. III, p. 180.)

source, ne peut cependant donner qu'une faible idée du caractère du mode dorien des Grecs.

En effet, le caractère du mode est, en général, le produit de la dispostion, de la division des sons, de leur affinité, de leur degré d'élévation, de la position surtout des demi-tons dans l'échelle, et de leur apparition plus ou moins fréquente dans la phrase ou formule mélodique.

Le système des Grecs était tétracordal; or, le caractère de leur mode dorien était la conséquence, d'abord, de sa position grave dans le diapason, et, ensuite, des sons qui se rencontraient dans le tétracorde commençant par la note *ré*. Les chants de leur mode dorien avaient donc pour unique élément les sons contenus dans le tétracorde *ré*, *mi*, *fa*, *sol*.

Saint Ambroise, en constituant le premier mode du plain-chant, lui attribua, à la vérité, la même base *ré*; mais il s'éloigna sensiblement de la division tétracordale des Grecs, en donnant à ce mode la quinte pour point d'appui, entrant ainsi résolûment dans le système de l'octave. Toutefois, il est certain, ainsi que nous l'avons dit, que les chants primitifs du culte catholique puisés dans ce mode, tenus beaucoup plus dans les cordes graves que ceux composés plus tard, durent avoir naturellement quelque trait de ressemblance avec les chants de la mélopée grecque; mais que cette ressemblance s'est considérablement affaiblie, alors qu'on a amené les mélodies liturgiques vers les cordes hautes de l'échelle du premier mode.

Notre premier mode est grave, religieux ; nous ajouterons qu'il est empreint d'une douce tristesse qui convient parfaitement à l'esprit de l'Eglise.

Cette douce tristesse est ici l'effet de la tierce mineure, à laquelle vient s'ajouter le plus souvent la sixte mineure, c'est-à-dire le demi-ton presque continuel entre *la* et *si*, demi-ton obtenu par l'altération de cette dernière note au moyen du *bémol*. Entendu après la tierce mineure qui se rencontre au grave, ce *si bémol* est d'un effet saisissant.

Nous trouvons le vrai caractère du premier mode dans le chant de l'*In exitu* sur le premier irrégulier, dans celui de l'hymne *Vexilla regis*, dans celui de la prose de Pâques, *Victimæ paschali*, dans celui de l'antienne du *Magnificat* du jour de Noël, *Hodiè Christus natus est*, et enfin dans la mélodie de l'hymne *Sacris Solemniis*, magnifique inspiration, où tous les éléments mystiques et mélodiques du mode ont été heureusement mis en relief.

Selon le savant bénédictin Dom Jumilhac, le premier mode est encore propre à marquer la noblesse, la grandeur : *Il s'accommode fort bien avec les vers héroïques et avec leur chant dactylique* (1). Cependant, on aura pu remarquer avec nons que ce mode perd sensiblement de son caractère primitif dans la fréquence des notes élevées de l'échelle, et surtout dans

(1) Dom Jumilhac, la *Science et la Pratique du Plain-Chant*, p. 226, 2e édition. L'*Introït* de la fête de tous les Saints et les *Introïts* de plusieurs autres fêtes solennelles, écrits dans ce mode, confirment cette opinion.

les altérations insolites que Dumont et d'autres auteurs modernes y ont introduites.

Le deuxième mode est appelé triste.

Ce mode rappelle assez le type tétracordal des anciens Grecs, et c'est avec raison qu'on le désigne par le mot *triste*. Voici, selon nous, les principales causes du caractère si pathétique qui le distingue :

1° Le rapprochement de sa dominante, qui n'est qu'à une tierce mineure de sa tonique ;

2° La disposition de ses périodes mélodiques, qui, partant de l'*ut* ou du *ré* tonique, s'arrêtent presque toujours au *fa* ou au *sol*, ne parcourant qu'une quarte ;

3° L'effet des notes du tétracorde, qui termine l'échelle de ce mode au grave ;

4° La fréquence surtout du demi-ton et la répétition presque constante de la tierce mineure, car ce mode est le seul qui ait la tierce mineure pour dominante.

On peut apprécier la valeur de ces observations en faisant l'analyse du chant de la *Préface* et de la plupart des hymnes et antiennes qui appartiennent à ce mode.

Les chants écrits dans le deuxième mode impressionnent toujours vivement par leur caractère de douceur, de mystère, de résignation, d'espérance, de profonde tristesse. Cette teinte saisissante remue le cœur, rouvre ses blessures et provoque les larmes. Ce mode convenait donc mieux que tout autre aux accents d'invocation, aux tendres gémissements, aux

chants de deuil du culte catholique ; ne nous étonnons point s'il a produit la *Prose des Morts*, l'un de nos chefs-d'œuvre liturgiques, qu'on n'entend jamais sans la plus vive émotion et sans rêver des destinées futures de notre pauvre humanité.

Le troisième mode est dit *mystique*.

Malgré la justesse de son application, le mot *mystique* n'exprime peut-être pas toutes les propriétés de ce mode. Le troisième mode est particulièrement remarquable par son caractère de majesté et de solennité. Nul n'est mieux disposé pour peindre l'enthousiasme et les sentiments énergiques (1).

Saint Ambroise nous en fournit une preuve dans son magnifique chant du *Te Deum*, admirable page mélodique, l'une des gloires de son auteur et du culte auquel il l'a destiné. Qu'il rende grâce d'une victoire ou de tout autre événement heureux (2), le *Te Deum* est le type par excellence de la prière chantée, l'accent vrai de l'homme ému, reconnaissant, de l'homme courbant humblement son front devant l'unique dispensateur de la gloire et de la puissance.

Le troisième mode, par l'écartement de la dominante de sa tonique (3), par l'élévation de cette

(1) C'est du mode phrygien, correspondant au troisième mode du plain-chant, que les Lacédémoniens se servaient pour s'animer au combat. (Quinte-Curce, *Vie d'Alexandre.*)

(2) Le *Te Deum* a été inspiré par l'un des plus beaux triomphes de la grâce, la conversion de saint Augustin.

(3) La dominante *ut* est à la sixte de la tonique *mi*. Dans ce mode, le rapport dissonnant de *fa* et *si* naturel n'a point permis de prendre cette dernière note pour point d'appui.

dominante, par la variété de ses périodes, offre une grande richesse mélodique. Toutes les pièces de chant, *introïts*, *graduels*, *répons*, *antiennes*, *hymnes*, émanées de ce mode (1), portent un cachet de grandeur que les premiers liturgistes avaient parfaitement remarqué, et qu'ils ont presque toujours appliqué avec bonheur. Emblême de la majesté divine, ses accents planent dans nos vastes basiliques. Il faut de l'enthousiasme au cœur pour bien rendre les mélodies du troisième mode.

Le quatrième mode est désigné par le mot *harmonieux*.

Il y a effectivement de la suavité, de la douceur dans les phrases mélodiques de ce mode ; mais cette suavité se mêle à une gravité continuelle. On aurait donc pu dire que ce mode était à la fois *harmonieux* et *grave*.

Le quatrième mode reproduit constamment les cordes basses du troisième, dont il est le relatif. Il y ajoute aussi les trois notes au-dessous de sa tonique *mi*, notes de son tétracorde constitutif. Ses périodes mélodiques procèdent toujours de ces sons inférieurs de son échelle et arrivent rarement à l'*ut* aigu, tierce supérieure de sa dominante (2).

(1) C'est encore à ce mode qu'appartient le chant si beau du *Pange lingua*.

(2) Le rapport dissonnant entre *fa* et *si naturel*, que nous avons signalé au troisième mode, existant également dans le quatrième, on a dû éviter le mauvais effet du *si* naturel et s'appuyer de préférence sur le *la* ou sur l'*ut* aigu. Par le même motif, on a dû éviter la fréquence du *si* grave.

Mais l'une des causes de son extrême suavité, c'est l'emploi du demi-ton qu'on y rencontre; car, au demi-ton naturel qui existe entre *mi* et *fa*, on en ajoute encore fréquemment un entre *la* et *si*, en baissant cette dernière note au moyen du bémol. Rien de plus mélodieux que l'effet successif de ces deux demi-tons amenant un scandé presque tétracordal, et adoucissant ainsi toutes les aspérités qu'aurait produites le *si naturel*.

Il y a donc toujours ici une mélodieuse douceur jointe à une constante gravité. Le *Venite exultemus* de l'office des matines de la Fête-Dieu et les *hymnes* nombreuses écrites dans ce mode peuvent donner une idée de l'essence morale que nous venons d'indiquer.

On donne au cinquième mode la qualification de *gai*.

Le cinquième mode possède une hardiesse, une franchise d'intonation que n'ont point les autres modes. Toutes les pièces de chant qui lui appartiennent respirent une jubilation tempérée de douceur et de convenance qui anime, vivifie, colore les solennités du culte. L'Eglise militante, si elle a ses chants de tristesse, doit avoir aussi ses accents joyeux; elle combat, elle souffre, mais elle espère, elle triomphe : avec les soupirs douloureux du deuxième mode, il lui faut nécessairement les saints transports du cinquième.

L'intention évidente des premiers auteurs du plainchant fut d'établir ses modes sur les cordes natu-

relles de l'échelle diatonique. Ils se montrent fidèles à ce principe, en tant que la phrase mélodique le permet. Mais il s'est rencontré un cas où ils ont été forcés d'admettre une exception à cette règle fondamentale ; c'est celui où la phrase, partant du *fa*, parcourt la quarte ou la quinte supérieure par degrés conjoints.

Le cinquième mode, ayant pour base la note *fa*, s'est trouvé dans ce cas d'exception. Ainsi, le plus souvent, l'échelle de ce mode reçoit le *bémol* devant le *si*, et cette modification lui donne une analogie parfaite avec la gamme majeure de la nouvelle tonalité. Son scandé s'y rapporte même entièrement, puisque ce mode a la quinte pour dominante, divisant l'échelle en une quinte et une quarte. Or, c'est particulièrement dans ce scandé et dans ce mouvement continuel vers la quinte et l'octave supérieure, que ce mode puise l'abondance mélodique et l'élan joyeux et solennel qui le caractérise (1).

Nous ne saurions trop engager le lecteur à faire une analyse sérieuse des divers chants du cinquième mode, et à fixer particulièrement son attention sur l'antienne du *Magnificat* de la Fête du Très-Saint-Sacrement : *O sacrum convivium*, antienne qui nous a toujours frappé par la suavité, la variété de ses

(1) Gui d'Arezzo avait remarqué les propriétés harmoniques du cinquième mode ; il reconnaissait qu'il s'accommodait mieux que les autres modes à la *diaphonie* (harmonie). Ne serait-ce point cette sorte de scandé qui portait également saint Grégoire à lui accorder une certaine prédilection ?

phrases et surtout par la grandeur et la beauté de mouvement que ne saurait assurément surpasser le mouvement des cantilènes si vantées de la tonalité moderne.

On donne au sixième mode l'épithète de *dévôt*. Ce mode est, en effet, profondément religieux.

Comme le mot qu'on lui applique paraît embrasser l'expression de tous les sentiments dévotieux de l'âme humaine vers le Créateur, de même les chants de ce mode semblent résumer l'essence de ces divers sentiments. Ce mode a de la solennité, de la douceur, de la mysticité, de la tristesse ; aussi occupe-t-il un rang très-important dans les chants liturgiques (1).

Il est facile de trouver la raison de ces diverses nuances morales dans la division de l'échelle du sixième mode.

Le mouvement ascendant qui a lieu de la tonique *fa* à la quinte supérieure *ut*, et ayant continuellement la tierce majeure *la* pour point d'appui, a de la majesté; or, cette majesté ressort d'autant plus, qu'elle semble opposée à dessein à la gravité du tétracorde inférieur de ce mode.

L'altération de la note *si* par le bémol est ici, comme dans le cinquième mode, son générateur, de toute nécessité. C'est surtout de ce *si bémol* que naît la teinte de douce tristesse inhérente à ce mode. Si les mélodies des *introïts*, *graduels*, *antiennes*, *hymnes*,

(1) Le cardinal Bona nous dit. « Ce mode procède de la piété, de l'allégresse, ou d'un sentiment de charité, de commisération envers le prochain, etc. »

des divers offices où il est employé, ainsi que le chant du sixième mode irrégulier appliqué à quelques psaumes, nous montrent son caractère de solennité, le chant du *Stabat*, de la *messe des Morts*, des *Lamentations de Jérémie*, etc., témoigne aussi de l'expression éminemment pathétique qui lui est propre.

Le septième mode est appelé *angélique.*

Douceur, pureté, sérénité, mysticité, gravité, noblesse, telles sont les qualités esthétiques du septième mode. On dirait un reflet de la quiétude du juste, un rayon de la béatitude des élus. Tous ces éléments d'expression ne se rencontrent-ils pas dans la prose du Saint-Sacrement, *Landa Sion Salvatorem*? Le *Venite exultemus Domino* de l'office de l'anniversaire de la Dédicace de l'Eglise, l'introït *Puer natus est nobis*, l'hymne des jours des quatre-temps *Benedictus es Domine*, pièces remarquables par leur majestueuse ampleur et leur délicieuse suavité, appartiennent également au septième mode.

Quoique ce mode, ainsi que tous les autres, soit basé sur le système de l'octave, et qu'il ait la quinte *ré* pour dominante, cause principale de son caractère de noblesse, il présente parfois une division particulière, division de nature à nous donner une idée de l'immense variété mélodique que produisait le système tétracordal des anciens Grecs ; nous voulons parler des deux successions ascendantes de *sol* grave, tonique, à l'*ut*, et de cet *ut* au *fa* supérieur, amenant ainsi l'effet de deux tétracordes conjoints.

Nous ajouterons que c'est même de cette division, plaçant les deux demi-tons de l'échelle à une égale distance, que naît l'extrême douceur des chants qui en émanent.

Par son étendue, ce mode est au nombre de ceux que les anciens théoriciens ont appelés *superflus;* il sort des limites de l'octave, surtout au grave où on lui adjoint ordinairement le *fa* inférieur. Nous devons même dire que l'adjonction de ce *fa* est une cause permanente de controverse dans la pratique. Mis en rapport de succession avec le *si naturel*, ce *fa* donne un *triton*, effet dissonant et réprouvé dans la théorie du chant ecclésiastique.

Or, dans ce point litigieux, certains admettent le *si bémol*; d'autres, le *si naturel*, et le *fa naturel*; d'autres altèrent le *fa* et le rendent *dièze*. Qui a raison? A quelle version s'arrêter? Quelle est la théorie qui doit prévaloir? Nous avouons que la difficulté est grande, délicate et assez embarrassante; voyez plutôt :

Dans le premier cas, la modalité rejette le *si bémol*, puisque le mode doit être majeur;

Dans le second cas, la règle primordiale n'admettant aucune altération à l'échelle de *sol*, commande le *fa naturel* et le *si naturel;*

Dans le troisième cas, le sentiment mélodique sollicite fortement le *fa dièze*.

Dans l'intérêt de l'art religieux et de l'unité liturgique, nous désirons vivement que cette question reçoive bientôt une solution.

Le huitième mode porte la qualification de *parfait* (1).

Relatif du septième mode, le huitième reproduit en partie son caractère de douceur et de pureté ; mais il a en propre le brillant que lui donne la position élevée de sa dominante *ut* aigu. Sous ce dernier rapport, il participe autant du troisième mode que du septième.

On aurait peut-être tort d'accorder à la qualification de *parfait* qu'on a attribuée au huitième mode un sens trop absolu, car ici, comme dans le septième, son générateur, le rapport de la note *fa* avec le *si naturel* demande à être traité avec des précautions excessives, précautions que quelques auteurs de plain-chant n'ont point toujours prises suffisamment, ainsi que le démontre le chant des hymnes *Veni Creator*, *Salutis humanæ sator*, *Æterne rex altissime*, etc.

Bien traitées, les mélodies de ce mode ont beaucoup de solennité. L'extrême étendue de son échelle le classe aussi dans la catégorie des modes superflus, et son scandé lui donne une ampleur, une variété, un coloris que les premiers auteurs de chants liturgiques ont habilement mis en œuvre. Citer le *graduel*, l'*alleluia*, le *trait* de l'office des Vierges martyres, l'*hymne* du temps pascal, l'*introït*, l'*alleluia*, de la messe du lundi de Pâques, l'*introït* de la fête de la

(1) Le cardinal Bona l'appelle *universalis*, *narrativus* (universel, narratif ou récitatif). Il ajoute que ce mode convient à tous les sujets et qu'il n'a pas de caractère spécial.

Sainte-Trinité, l'*introït* de la Pentecôte, etc., c'est témoigner hautement de la beauté du huitième mode.

Dans la composition de leurs chants liturgiques, les premiers auteurs prirent pour base d'expression les trois principaux caractères qui convenaient au culte catholique, les caractères de *grandeur*, de *mystère*, d'*amour*, d'où découlèrent naturellement les nuances d'*onction*, de *ferveur*, et surtout le caractère de *candeur* et de *suavité* qui se trouve si délicieusement appliqué dans les divers offices de la Très-Sainte Vierge, ce lys de pureté, que chantera toujours avec amour la lyre chrétienne.

Et remarquons aussi que ces auteurs ont su se conformer aux vrais principes du beau, en réalisant l'unité dans la variété. Quoique, dans le même office, ils aient employé des chants empruntés à des modes différents, l'unité s'y rencontre néanmoins, car les diverses nuances qu'ils ont répandues se rapportent toutes à un caractère général qui ne cesse d'y dominer.

Le rhythme contribue aussi beaucoup à l'effet des mélodies liturgiques, mais le rhythme du plain-chant diffère entièrement de celui de la musique moderne.

Les textes qui servent de base, de canevas aux pièces de chant liturgique sont de deux sortes, quant à leur forme : les uns, comme ceux des *introïts*, *graduels*, *répons*, *antiennes*, appartiennent spécialement à la prose latine ; les autres, tels que ceux des *hymnes*, *séquences*, sont en vers latins.

Le rhythme du chant des premiers n'est que l'ap-

plication simple et rigoureuse de la prosodie du texte, tandis que le rhythme des mélodies des *hymnes* et des *séquences* présente, au contraire, une sorte de mesure et de phrase analogue à la division poétique des paroles, et cela au moyen de la combinaison des figures de valeur des notes *double*, *noire*, *brève*, *semi-brève*, usitées dans la notation du plain-chant. Quant au mouvement, c'est-à-dire au degré de vitesse et de lenteur à donner à l'exécution des pièces de ce genre, il n'est point déterminé et demeure en quelque sorte subordonné au goût, ou, pour parler plus exactement, à l'intelligence de l'exécutant, qui doit s'inspirer alors du sens du texte, du caractère de la mélodie et du degré de solennité de la fête.

Tels sont en substance les éléments qui nous paraissent concourir à l'effet esthétique des huit modes du plain-chant.

Ainsi, les paroles de saint Bernard que nous avons rapportées, et l'exposition sommaire que nous venons de faire de l'essence de chaque mode, nous semblent suffire pour démontrer qu'il faut nécessairement l'intelligence du texte et de la signification morale du chant à celui qui est appelé à exécuter ou à faire interpréter les mélodies liturgiques. Chanter les pièces des divers modes avec le même accent, avec le même mouvement, avec le même degré de force dans l'émission des sons, sans égard pour l'expression propre au sens des paroles et au caractère de la mélodie, c'est méconnaître ou négliger l'esprit de l'Eglise, fausser la destination des belles inspi-

rations de saint Ambroise et de saint Grégoire; c'est faire de la profonde science du plain-chant un assemblage de sons gothiques, sans but, sans agrément, sans portée, sans efficacité; c'est s'exposer surtout à imposer aux fidèles la plus lourde et la plus fatigante monotonie, et à jeter la déconsidération sur l'une des parties les plus respectables et les plus importantes de l'art religieux.

Qu'il nous soit permis, en terminant, d'applaudir aux généreux efforts tentés depuis quelque temps pour la restauration du plain-chant et de la musique sacrée. Les idées utiles germent et fructifient tôt ou tard dans la société. L'œuvre de Choron se continue avec courage et persévérance; et s'il ne fut point donné à cet ardent apôtre de l'art religieux de jouir de son initiative, plus heureux que lui, ses disciples pourront sans doute saluer l'aurore du succès que le temps lui réservait.

Nous avons tout lieu d'espérer, du moins, qu'il en sera ainsi. Les importants travaux de MM. Fétis, Danjou, de la Fage, Nizard, Niedermeyer, d'Ortigue, Jouve, etc., ont mis en honneur la science du plain-chant, naguère si délaissée, si méconnue, si dédaignée. L'épiscopat français, selon le vœu exprimé par le congrès spécial réuni à Paris en 1860, se préoccupe d'en établir l'enseignement dans les séminaires; or, c'est maintenant aux professeurs chargés de cet enseignement à se bien pénétrer d'une vérité, à savoir : que la seule étude superficielle de la pratique du plain-chant, telle qu'elle a été faite jusqu'ici, ne

suffit plus aujourd'hui, et que c'est seulement dans la connaissance approfondie de son histoire et de son esthétique, que réside le moyen d'éclairer les points obscurs de la science, le moyen d'élever le niveau de l'exécution et de donner à nos chants liturgiques leur vrai caractère.

1861. — APPROBATION DE MGR DONEY. — « J'ai lu avec beaucoup d'intérêt ce petit Ecrit, et je désire beaucoup qu'il soit lu et étudié par les Prêtres de mon Diocèse. La bonne exécution du chant ecclésiastique est une des choses qui contribuent le plus à l'édification des peuples et à la solennité de nos cérémonies.

† J. M., Évêque de Montauban.

LES CHANTS

DE L'OFFICE DE LA SEMAINE SAINTE

A LA CHAPELLE SIXTINE.

Lorsque l'artiste voué au culte du beau, veut se livrer à de profondes études ou se procurer les plus nobles jouissances de l'art, c'est vers l'Italie et particulièrement vers Rome qu'il doit tourner ses regards. Qu'il soit peintre, musicien, architecte ou sculpteur, c'est dans la capitale de la chrétienté qu'il trouvera les plus parfaits modèles; c'est là qu'il verra réunies, beaucoup mieux que dans toute autre ville, les œuvres sanctionnées par l'admiration des siècles, les œuvres qui ont servi de type à l'art moderne, et qui peuvent encore lui révéler les éléments de l'idéal qu'il médite dans ses moments d'enthousiasme.

Quoique Paris soit, sans contredit, la métropole de l'art actuel, Rome n'en demeure pas moins la métropole de l'art des derniers siècles. Aussi, pour l'artiste musicien, pénétré de l'utilité d'un sage électisme, un séjour à la ville éternelle est le rêve qui le poursuit, le désir qui l'obsède sans relâche.

Il aura lu avec avidité la relation enthousiaste de quelque touriste (tous les artistes ne lisent pas, et ce fait sera significatif), il aura lu, disons-nous, l'énumération des richesses des bibliothèques, la description et la splendeur des monuments; il aura été attentif au récit des solennités religieuses auxquelles assistent annuellement des fidèles fervents venus de toutes les parties du monde; il se sera laissé transporter en esprit par le narrateur au milieu de ces pompes du christianisme; il aura écouté surtout les chants sacrés des maîtres de la grande école romaine, et, après avoir soupiré pour cette terre de promission, il se sera senti tressaillir aux accents de l'art chrétien, car tout artiste est religieux au fond de l'âme par les aspirations qui le reportent sans cesse vers l'unique source du beau, vers Dieu!

Cet état moral de l'adepte de l'art des sons est celui qui nous a été dépeint maintes fois oralement par plusieurs de nos anciens condisciples et amis du Conservatoire de Paris, aspirants au grand prix de Rome; c'est aussi ce que nous avons éprouvé nous-même en lisant, plus tard, la relation que ces mêmes amis publiaient de l'auguste solennité de la Semaine Sainte à la chapelle Sixtine, à laquelle, plus heureux que nous, ils avaient eu le bonheur d'assister. Ah! s'il n'est pas toujours au pouvoir de l'artiste de maîtriser les circonstances, s'il ne lui appartient pas de réaliser tous les projets de pérégrination qu'il a formés, en un mot s'il est retenu

loin du foyer vivifiant de l'inspiration, qu'il lui soit du moins donné d'y ramener quelquefois sa pensée et de recourir à la seule compensation qui lui reste, la lecture et l'analyse des œuvres dont l'audition cause de si douces joies à ses émules. On nous pardonnera de le dire : placé dans cette dernière condition, nous nous sommes fait un religieux devoir de consacrer tous les ans, à pareille époque, plusieurs heures à la méditation sérieuse du recueil de chants de la chapelle Sixtine, et c'est en partie le résultat de ces méditations que nous consignons ici. Il est vrai qu'en ne parlant presque que science musicale dans un sujet si poétique, c'est s'exposer à se faire taxer au moins d'indifférence; mais puisque tant d'autres ont décrit si éloquemment la magnificence de ces cérémonies et les merveilleux effets de ces chants, qu'il nous soit permis, à nous, de demeurer dans notre spécialité, et de dire plus particulièrement par quels moyens ces effets sont obtenus (1).

(1) Le nombre des chanteurs de la chapelle Sixtine est ordinairement de trente-deux; il est actuellement de vingt-cinq. Ces chanteurs forment quatre parties, *soprano, alto, tenore, basso*; ils se divisent en deux chœurs lorsque l'œuvre musicale qu'ils exécutent l'exige. Ils chantent toujours sans accompagnement, car, à cet égard, la constitution et la tradition de la chapelle n'admet aucun instrument, pas même l'orgue. Ce qu'il y a de particulier dans cet ensemble vocal, c'est que la partie de *soprano* est chantée par des castrats, dont la voix, au diapason des voix de femme et de jeune garçon, a néanmoins plus de volume, et dont le timbre et l'accent sont infiniment plus pénétrants.

Le caractère de la musique qu'on entend pendant la Semaine Sainte à la chapelle Sixtine a besoin d'être médité et bien compris pour en apprécier toute la beauté. Ces chants, ainsi que le remarque Joseph Mainzer, sont de trois sortes, ou de trois styles différents, présentant chacun un certain type parfaitement en rapport avec les cérémonies où ils sont employés. Dans les chants du premier style on exécute le plain-chant, *cantus-firmus*, tel qu'il est noté dans le graduel et antiphonaire grégorien. Ce chant est dit d'abord à une seule partie; ensuite à deux parties en chœur, alors les sopranos et les ténors chantent la mélodie, tandis que les altos et les basses font entendre la tierce de cette mélodie, mais à l'octave grave, c'est-à-dire dans un diapason respectif.

La nature du mode, le scandé de l'échelle, l'absence de la note sensible, donnent à cette harmonie une teinte d'antiquité qui saisit l'auditeur. Une chose surtout concourt à l'effet de ces chants, c'est la manière de les terminer : toute la masse du chœur attaque avec force, sur la dernière note, l'accord parfait majeur, et cela quel que soit le mode constitutif de cette pièce de chant. C'est dans ce style qu'on exécute les introïts, graduels, offertoires, hymnes, et en général tous les chants adaptés à l'office particulier de chaque dimanche ou des fêtes ordinaires de l'année.

Dans les chants appartenant au second style, une mélodie est placée sur le texte liturgique, et les

autres parties du chœur font, avec cette mélodie, une harmonie simple, limpide et presque toujours de note contre note. La base de cette harmonie est invariablement l'accord consonnant. Il y a donc, avec la clarté et l'élégance harmonique, l'unité de rhythme et d'accent, ce qui rend l'intelligence de ces sortes de compositions entièrement accessible à tous les auditeurs, et, partant, leur effet, infiniment plus profond. Ce style est appelé *stilo all' organo* ou à la manière de l'orgue ; c'est particulièrement à ce style que la chapelle pontificale est redevable de son immense renommée.

Le troisième genre de chants tient au style fugué ; s'il n'est pas le plus expressif, il est du moins le plus riche en combinaisons scientifiques, et le plus propre à exercer l'habileté pratique des chanteurs : aussi, est-ce le plus usité à la chapelle Sixtine. Une mélodie grégorienne sert de thème. Ce thème, proposé par l'une des parties du chœur, est imité alternativement par toutes les autres parties, qui, après l'avoir reproduit à divers intervalles, poursuivent leur accompagnement toujours mélodique et caractérisé, au point de présenter simultanément autant de mélodies qu'il y a de parties dans l'ensemble. Ce style est appelé *alla Palestrina*, à cause de la réputation que le compositeur de ce nom s'y est acquise ; il est encore désigné par les mots *alla capella*.

Après avoir indiqué les principales données sur lesquelles reposent les divers chants qui font partie

de l'office de la Semaine Sainte, disons quel est leur mérite de facture, dans quelles circonstances ils sont exécutés, et leur accord avec l'esprit des cérémonies de l'Eglise.

L'office du dimanche des Rameaux, dont Durand nous dit, dans son *Rational*, le profond symbolisme, nous offre une pièce liturgique digne des plus sérieuses méditations de l'artiste et du chrétien : nous voulons parler de la *Passion selon saint Matthieu*, qui se chante à la messe avant l'Evangile. La Passion était chantée autrefois comme les leçons ordinaires ; seulement, pour établir une différence entre l'expression si douce des paroles qu'avait prononcées le Sauveur et le récit de l'historien, la partie du Sauveur se disait sur le ton de l'Evangile. Ce ne fut que vers le milieu du XIII[e] siècle que l'Eglise de Rome y adapta un chant particulier. Au XVI[e] siècle, un compositeur espagnol, Vittoria, attaché à la chapelle pontificale, s'inspira de ce texte et écrivit le chant qu'on exécute annuellement. Selon quelques écrivains, ce chant serait, quant à la partie du récit et à celle du Sauveur, conforme à celui qui est noté dans le Rituel romain. Il n'est point nécessaire alors de faire remarquer ici ce qu'il y a d'inspiration dans cette œuvre musicale, puisque chacun a pu en comprendre au moins le sens artistique. Mais ce n'est qu'à la chapelle Sixtine que cette œuvre produit tout son effet. Trois chanteurs se tiennent sur les marches de l'autel, en face du trône pontifical, entouré par le corps des cardinaux, des patriarches,

des évêques et d'un sénateur. L'un de ces deux chantres fait l'office d'historien et raconte la douloureuse passion de l'homme-Dieu ; l'autre dit les paroles du Sauveur. Placés à quelque distance, les chanteurs du pape représentent le peuple. Le récit de l'Evangéliste est souvent interrompu par une sorte de clameur poussée par le chœur dans des morceaux de chant, ou souvent par une seule note. Ces interruptions sont faites sur le ton le plus aigu et le plus glapissant. Quand l'Evangéliste adresse au peuple ces paroles de Pilate : *Quem vultis dimittam vobis?* lequel voulez-vous que je délivre? Le chœur répond par une vocifération effrayante : *Barrabam ;* et une autre fois, à la même question : *Crucifigatur,* qu'il soit crucifié ; et enfin, lorsque Pilate prononce le jugement, le chœur fait entendre ces paroles si terribles : *Sanguis ejus super nos et super filios nostros*, que son sang retombe sur nous et sur nos enfants. A ces cris formidables l'auditeur est saisi d'un frémissement qu'on ne saurait dépeindre. On ne doit point s'étonner que ce sujet, si riche de péripéties, ait longtemps servi de canevas aux spectacles religieux du Moyen-Age ; ainsi que le remarque Chateaubriand, ces scènes si touchantes, ces tableaux si émouvants sont bien de l'essence dramatique dans sa plus haute expression.

A l'office du mercredi saint, la chapelle Sixtine a revêtu ses habits de deuil ; elle va moduler ses tendres gémissements. Les lamentations de Jérémie sont dites par les chanteurs avec cet accent de tris-

tesse et d'amers reproches que le prophète adressait à la cité perfide. La musique de ces lamentations est écrite à quatre voix, deux sopranes, alto et ténor, ou bien soprano, alto, ténor et basse. Ces compositions appartiennent au second style que nous avons déjà décrit.

C'est à la fin de l'office des ténèbres du mercredi et du vendredi saint qu'on exécute le célèbre *Miserere* d'Allegri. Cette composition est à deux chœurs, l'un à cinq voix, deux sopranes, alto, ténor et basse, l'autre à quatre, deux sopranes, ténor et basse. Ces deux chœurs alternent continuellement, et ce n'est qu'à la dernière strophe qu'ils se réunissent et forment ainsi un double chœur à neuf voix réelles. Ce *Miserere* est écrit dans le style le plus expressif des trois, c'est-à-dire dans celui *all' organo*. Le prodigieux effet que produit cette composition musicale à la chapelle Sixtine, prouve qu'il faut absolument une prédisposition de l'âme chez l'exécutant comme chez l'auditeur pour s'identifier avec les œuvres d'art. Or, c'est avec raison que Mainzer nous dit que l'effet de ce *Miserere* tient, d'abord à la manière dont il est chanté, mais aussi au lieu où on l'exécute. Au moment où il commence, le pape et les cardinaux se prosternent. La lumière des cierges éclaire le jugement dernier que Michel-Ange peignit contre le mur auquel l'autel est adossé. A mesure que le *Miserere* avance, on éteint successivement les cierges; les figures de tant de malheureux, peintes avec une énergie si terrible, n'en deviennent que

plus effrayantes, à demi éclairées par la pâle lueur des derniers cierges qui restent allumés. Lorsque le *Miserere* est sur le point de finir, le maître de chapelle, qui bat la mesure, la ralentit insensiblement, les chanteurs diminuent le volume de leurs voix, l'harmonie s'éteint peu à peu, et le pécheur, confondu devant la majesté de son Dieu, semble attendre en silence la voix qui va le juger.

La tradition a appris aux chanteurs pontificaux certaines manières de porter la voix, qui sont du plus grand effet, et qu'il est impossible d'exprimer par des notes. Leur chant remplit au plus haut point la condition qui rend la musique touchante. On répète la même mélodie sur tous les versets du psaume; mais cette musique, semblable par les masses, n'est point exactement la même dans les détails. Ainsi, elle est facilement comprise, et cependant elle évite ce qui pourrait ennuyer. L'usage de la chapelle Sixtine est d'accélérer ou de ralentir la mesure sur certains mots, de renfler ou de diminuer les sons suivant le sens des paroles, et de chanter quelques versets entiers plus vivement que d'autres.

Le *Stabat* de Palestrina est également chanté une fois pendant la Semaine Sainte, le dimanche des Rameaux. Cette belle et large composition est encore à deux chœurs alternatifs; cependant ici le dialogue entre les deux chœurs est beaucoup plus serré et le tissu infiniment plus riche. Dans ce *Stabat* on retrouve l'auteur de la messe du pape

Marcel. Il n'y a que Palestrina qui puisse traiter une grande composition vocale avec cette pureté de style, cette liberté de mouvement, cette abondance de motifs, cette élégance de détails, et enfin cette magnificence d'ensemble. A la lecture d'une telle œuvre on en pressent l'effet.

Les *improperia* (reproches), qui font partie de l'office du vendredi saint, présentent encore un ensemble composé d'un chœur à quatre parties et de quatre voix récitantes. Quelle douceur dans cette harmonie ! quelle tendre résignation dans ces accents plaintifs ! C'est bien la voix de l'innocence persécutée, mais la voix prête à prononcer le pardon. Il est difficile, nous dit Mainzer, de rien entendre de plus touchant et de plus riche que ces *reproches*. C'est le chœur qui commence ; il demande avec des accents brefs et entrecoupés : « Mon peuple, en quoi t'ai-je fait souffrir, et comment t'ai-je affligé ? » Les voix solos s'écrient : « Ne t'ai-je pas amené d'Egypte « dans la terre bénite ? » — « Toi, en récompense « tu as préparé le supplice de la croix. » Les chanteurs de la chapelle Sixtine se montrent ici d'un pathétique entraînant. Conçu dans le style *alla capella*, le chant *O crux, ave, spes unica*, produit également la plus profonde sensation.

D'autres grands maîtres ont fourni aussi leurs compositions à la chapelle Sixtine, et nous devons dire que le *Miserere* de Bei ou Bai, celui de Léo, et tout récemment celui de Baini, ont souvent alterné avec celui d'Allegri. Le mercredi saint, le *Miserere* se

compose, ainsi que le lendemain, de versets alternés de Bai et de Baini ; le vendredi saint, on exécute celui d'Allegri. Nous avons dit ailleurs notre opinion sur le mérite de ces œuvres, et nous craindrions de donner trop d'étendue à cette simple esquisse en renouvelant ici cette analyse.

L'intelligence parfaite de ces divers styles présente de grandes difficultés, et cependant il est essentiel d'en bien saisir le caractère, car ce n'est qu'à cette condition que ces chants produisent tout leur effet. Nous en avons une preuve évidente dans la déception arrivée à l'empereur d'Autriche Léopold Ier, à l'occasion du *Miserere* d'Allegri, dont, par une faveur spéciale, il avait obtenu une copie, et que ses chanteurs ne comprirent pas. Eh bien, ces difficultés, un artiste français, dont le nom apparaît toutes les fois qu'on agite une question de chant religieux, était parvenu à les surmonter. Choron avait pénétré ce secret de tradition de l'école romaine ; Choron était arrivé à faire exécuter par ses élèves à Paris ces œuvres sublimes avec la plus grande perfection.

Artiste d'un dévouement sans bornes, c'est encore lui qui a voulu doter la France de ces œuvres pour qu'elle y puisât le goût du grand et du beau. Ouvrez la première page de ce précieux recueil, et vous y lirez le témoignage de sa sollicitude pour cet art, auquel il sacrifia son temps, son patrimoine et sa vie. Cette page nous fournit les indications précises qui doivent nous initier à la manière de rendre ces compositions. Nous ne rapporterons pas ici le texte des

préceptes tracés par ce génie révélateur, mais nous dirons que l'essence de ces préceptes, d'accord avec les données que nous avons exposées sur les chants objets de cette notice, présente *la mise de voix* comme la pierre angulaire du talent du chanteur. En effet, une grande habileté dans les procédés pratiques, une bonne mise de voix, quelques connaissances littéraires, de l'intelligence et de l'âme, voilà le chanteur accompli. Procédant de l'unité au nombre, de l'individu à l'être collectif qui est le chœur, Choron démontre que, pour arriver à un bon résultat choral, il faut que le directeur s'occupe sérieusement et constamment, d'abord de l'étude élémentaire de la musique, s'il y a lieu, ensuite du choix des voix, de l'accord de ces voix pour les faire arriver à la plus rigoureuse justesse, de l'émission et de la modification du son dans toutes ses nuances, de la prononciation et de l'articulation, du phrasé, du sentiment collectif. On conçoit qu'une semblable étude demande du temps, beaucoup de temps, mais voilà cependant le seul moyen d'amener un grand chœur à une exécution vraiment belle, et de le rendre capable de bien exprimer la musique qui nous occupe.

Quelques critiques, peut-être un peu trop pessimistes, ont voulu nous effrayer de la décadence du chant à la chapelle Sixtine. Espérons, toutefois, que leur sinistre prédiction ne s'accomplira pas, et que l'amour du beau et le génie artistique ne feront point défaut sur cette terre classique du chant.

Faisons des vœux pour que cette chapelle, qui a inspiré tant de chefs-d'œuvre, parmi lesquels nous devons être fiers de compter celui qui est dû au pinceau de notre illustre compatriote, faisons des vœux pour qu'elle conserve sa splendeur et soit toujours le palladium de l'art, comme elle l'est des magnificences du culte catholique.

1857. — *Courrier de Tarn-et-Garonne.*

CONGRÈS

POUR LA RESTAURATION DU PLAIN-CHANT ET DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Dans son numéro du mois de décembre, le journal *La Maîtrise* nous a donné un compte-rendu de la session du Congrès qui vient d'avoir lieu à Paris pour la restauration du plain-chant et de la musique religieuse. Nous en reproduisons ici les points les plus importants, persuadé qu'ils seront lus avec intérêt par tous ceux qui applaudissent au mouvement qui devait avoir naturellement pour conséquence : d'abord, le retour vers l'antique chant grégorien, et, ensuite, une sérieuse protestation contre les abus qui se sont glissés dans la musique sacrée.

Après avoir retracé succinctement les diverses phases qui semblaient attendre inévitablement une idée aussi importante et aussi difficile dans sa réalisation que celle d'un Congrès, c'est-à-dire de la réunion en un même lieu, dans un même but,

de savants, d'artistes, ayant tous des obligations à remplir et pouvant disposer peu de leur temps, M. d'Ortigue nous montre le triomphe de cette idée et nous fait assister au début de ce Congrès, composé de 180 adhérents, prêtres ou laïques, réunis sous la présidence de M. l'abbé Pelletier, chanoine d'Orléans, à qui en appartient l'heureuse initiative.

« Le premier rendez-vous d'une réunion semblable, nous dit-il, devait être dans une église. Le mardi, 27 novembre, à onze heures moins un quart, les membres du Congrès, auxquels s'étaient joints deux ou trois cents personnes distinguées, occupaient la grande nef de Saint-Eustache pour assister à la messe du Saint-Esprit, célébrée par M. l'abbé Simon, curé de la paroisse. Cette messe fut accompagnée du chant du *Veni Creator*, alternant avec le grand orgue ; de l'*Adoramus te*, de Palestrina ; de l'*Ave Maria*, des pèlerins du XV[e] siècle.... Après le *Domine salvum fac*, en faux-bourdon, le chœur entonna un admirable cantique du P. Brydayne, qui servit comme de prélude à l'éloquente allocution que notre président, M. l'abbé V. Pelletier, prononça en chaire....

« Transportons-nous maintenant au local des séances du Congrès.

« L'après-midi, à trois heures, la grande salle de la *Société d'encouragement* était envahie par plus de cent membres. Une animation de bon augure se faisait remarquer dans les divers groupes. On entrait mutuellement en relation, on se félicitait, on atten-

dait avec la plus vive impatience les discussions qui devaient s'engager sur une foule de questions, lorsque le président, M. l'abbé Pelletier, les vice-présidents, MM. A. de La Fage, Benoist et d'Ortigue, MM. Rabutaux, secrétaire-général, et Calla, trésorier, vinrent prendre place au bureau ; à droite du bureau, au-dessous de l'estrade, le sténographe était à son poste. »

Ici, M. d'Ortigue présente un tableau rapide, coloré, des cinq séances de la session ; il nous dit le zèle, la profondeur, l'animation, la parfaite convenance qui n'ont cessé de régner pendant la discussion de tous les points de doctrine soumis à la décision de l'assemblée. Enfin, il nous communique le résultat des efforts réunis de toutes ces intelligences d'élite, efforts qui se traduisent dans une adresse à nos seigneurs les archevêques et évêques pour leur exprimer humblement les vœux suivants :

1° Que le plain-chant rentre dans le programme des grands et des petits séminaires, et qu'il soit enseigné par des professeurs *ad hoc;* que cette étude soit obligatoire pour tous les élèves, et qu'il soit adopté dans chaque séminaire un programme de questions relatives à l'histoire, la théorie et la pratique du plain-chant, sur lequel chaque élève devra subir de temps en temps un examen ;

2° Que dans les études musicales des séminaires, la préférence soit donnée aux morceaux dont le caractère est éminemment religieux ;

3° Que l'on adopte dans les séminaires la méthode

qui tiendra mieux compte de la nature du plain-chant, de sa tonalité, de la distinction de ses modes, de sa destination, de son rhythme, de sa mélodie, de son accentuation, de son style. Nous repoussons toute méthode qui reposerait sur l'exécution à notes égales ou de valeur proportionnelle ;

En ce qui touche les livres de plain-chant, nous repoussons également l'idée de faire l'application du texte de la liturgie romaine aux chants des liturgies françaises des derniers siècles.

4° Que le plain-chant occupe sa place naturelle, dans les cérémonies du culte, et notamment, et surtout à l'office paroissial, à la grand'messe et aux vêpres ;

5° Le Congrès n'entend pas, par l'article précédent, condamner la musique véritablement religieuse employée avec discrétion, et suivant les prescriptions ou la tolérance de l'Eglise exprimée par les conciles et les règlements de l'autorité ecclésiastique : ce genre de musique rallie les sympathies du Congrès ;

6° Nous demandons qu'il soit formé dans chaque diocèse une commission liturgique et musicale, à laquelle seront soumises les compositions qui devront être exécutées, sans que le maître de chapelle ait le droit de faire chanter ou exécuter, dans le chœur, une musique vocale ou instrumentale qui n'aura pas obtenu l'approbation de ladite commission ;

7° Que le répertoire musical des communautés religieuses d'hommes et de femmes, des pensionnats, des écoles des Frères, soit soumis au même

contrôle, et qu'il soit également interdit d'appliquer arbitrairement, au mépris de toutes les lois de la convenance, de l'expression, de la prosodie et de l'accentuation, des paroles sacrées à des morceaux de salon ou de théâtre, et des cantiques à des chansons profanes ;

8° Qu'il soit nommé dans chaque diocèse un inspecteur du chant et de la musique pour veiller à l'exécution de ces règles ;

9° Qu'il soit interdit à tout organiste d'apporter dans l'église, non-seulement des morceaux appartenant à la musique théâtrale, mais encore des compositions et des improvisations d'un style mondain, sautillant, léger, affectant les tournures, les modulations, les inflexions de la scène lyrique ;

10° En ce qui concerne l'accompagnement du plain-chant, le Congrès, sans se prononcer sur une question qui n'est pas encore jugée, et entre des méthodes qui ont besoin d'être longuement examinées et que l'expérience n'a pas suffisamment justifiées, est d'avis que l'on ne doit pas s'écarter d'une harmonie consonnante, en rapport avec la tonalité ecclésiastique, et que le chant soit, autant que possible, à la partie supérieure et dans un diapason qui réponde à la généralité des voix. »

En terminant, M. d'Ortigue résume ainsi ses impressions personnelles et son opinion sur le résultat probable du Congrès : « Oui, la session a été bonne. Le principe une fois proclamé, les vœux émis, on a compris qu'on ne pouvait se séparer,

non, à coup sûr, sans regret, mais avec un contentement légitime, et ce contentement était écrit sur toutes les physionomies. Beaucoup de choses restent à faire; elles se feront dans des conditions de réflexion, de suite, de maturité, par la société permanente dont le germe est déposé parmi nous. Pour le moment constatons comme un résultat immense, d'avoir vu s'opérer la réunion de tant d'hommes distingués, habiles, dévoués, venus de diverses parties de la France, de l'Angleterre, de la Belgique, et que ces hommes se soient vus, connus, aient échangé entre eux de sympathiques paroles, et se soient promis de mettre en commun et de diriger vers le même but leur influence, leur pensée, leur talent et leurs efforts !... »

Maintenant, la cause de la musique religieuse est entre les mains de nosseigneurs les archevêques et évêques ; espérons tout de leur profonde sagesse.

1860. — *Courrier de Tarn-et-Garonne.*



LE STABAT DE PALESTRINA.

Dans ce temps où la musique religieuse reçoit si peu d'encouragement, on est heureux de constater les efforts de quelques maîtres de chapelle de Paris pour faire connaître les chefs-d'œuvre des anciennes écoles, œuvres beaucoup trop ignorées de la génération actuelle. Cette année, à l'occasion des offices si touchants de la semaine sainte, le zèle de ces dignes promoteurs de l'art sacré semble avoir redoublé et fait un pas de plus dans la voie du vrai progrès; c'est ce qui ressort évidemment de l'importance et de la valeur exceptionnelle de quelques-unes des compositions qu'ils ont mises à l'étude.

Ainsi, le dimanche des Rameaux, à l'église de Saint-Eustache, après les vêpres, on a chanté un *Stabat* d'un grand effet. Le vendredi saint, à midi, dans l'église de Saint-Roch, on doit exécuter le magnifique oratorio d'Haydn : *Les sept paroles de Jésus-Christ sur la croix*, l'une des plus belles inspi-

rations de cet illustre compositeur. Le même jour, dans l'église Sainte-Clotilde, on entendra un oratorio sur le même texte, composé par un grand prix de Rome. Le samedi saint, tout ce que Paris renferme de notabilités artistiques et intellectuelles se pressera dans l'église de Saint-Roch pour entendre le *Stabat* de Palestrina. Le saint jour de Pâques, l'immense voûte de Saint-Eustache, si heureusement disposée au point de vue de l'acoustique, retentira aux belles harmonies d'une messe solennelle, conçue, dit-on, dans les plus larges proportions, etc., etc.

Au sujet de l'exécution du *Stabat* de Palestrina, dont se préoccupe tout particulièrement le monde dilettante, la *Gazette musicale* de Paris a publié les lignes suivantes :

« On annonce pour le samedi 11 avril courant, une solennité musicale qui nous semble présenter un intérêt tout particulier. Diverses sociétés chorales, auxquelles s'adjoignent les enfants des maîtrises des principales paroisses de Paris, doivent exécuter, dans l'église Saint-Roch, à huit heures du soir, le *Stabat mater* de Palestrina, qui n'a jamais été entendu à Paris. C'est une excellente idée d'appliquer les masses chorales à l'exécution de semblables chefs-d'œuvre. C'est la preuve de l'éducation musicale des orphéonistes; c'est la preuve surtout qu'ils sont aptes à comprendre autre chose que des chœurs composés en quelque sorte spécialement pour eux. C'est également une indication du parti sérieux qu'on peut tirer de ces forces intelligentes, chaque fois

qu'il s'agit d'interpréter les pages des grands maîtres, etc. »

Ce qui précède nous amène à demander pourquoi l'exemple donné par l'honorable maître de chapelle de l'église Saint-Roch, ne serait-il point suivi dans toutes les villes de France où les éléments d'exécution chorale abondent? La musique de Palestrina, cette gloire artistique du XVI[e] siècle, est le type le plus parfait de la musique sacrée. Nous en donnâmes une idée à Montauban dans la solennité de Sainte-Cécile, célébrée à l'église Cathédrale en 1861, où, grâce au précieux concours de notre Société Chorale, nous fûmes assez heureux pour faire entendre l'*Adoramus* de ce grand maître. Nous ne cesserons de le dire, de telles œuvres devraient être propagées avec amour et persévérance, et leur exécution ferait le plus grand honneur aux maîtres de chapelle ou directeurs d'orphéons qui parviendraient à les faire connaître.

9 avril 1868. — *Courrier de Tarn-et-Garonne.*



QUELQUES MOTS

SUR LE STABAT DE ROSSINI.

Notre Société Philharmonique se propose, dit-on, de donner très-prochainement un grand concert au bénéfice des pauvres. Le programme de cette solennité musicale paraît devoir être riche et varié; félicitons-nous de l'occasion qui va nous être offerte, d'abord de faire une bonne œuvre, et puis d'entendre de bonne musique.

Parmi les chefs-d'œuvre qu'il nous sera donné d'apprécier et d'applaudir, il en est un qui doit particulièrement fixer l'attention des vrais amis de l'art, autant par le mérite de l'ouvrage en lui-même, que par la rareté des occasions où il devient possible, dans une localité telle que la nôtre, d'aborder des compositions de cette importance : on a déjà compris que je veux parler du *Stabat* de Rossini.

L'exécution d'un tel ouvrage présente dans son ensemble de très-grandes difficultés. La partie chorale demanderait, pour être étudiée dans son entier et pour être dite convenablement, un sacrifice de

temps trop considérable; elle exigerait aussi des choristes dont l'éducation musicale fût très-avancée, car, pour bien rendre de semblables compositions, le goût et l'instinct musical ne suffisent pas toujours : on doit surmonter les difficultés matérielles de l'exécution, de telle sorte qu'on n'ait à se préoccuper que de la pensée poétique de l'auteur. Cet ouvrage renferme aussi des *solo*, des *airs*, un *duo* et deux *quatuors* qui nécessiteraient plusieurs voix d'une très-grande étendue : or, cela explique comment la Société, qui a d'ailleurs à donner ses soins à d'autres compositions fort importantes, n'a choisi que deux numéros de ce grand ouvrage. Plusieurs amateurs s'écrieront avec dépit : C'est peu, c'est trop peu ; mais ceux qui ont eu à éprouver les difficultés sans nombre que présente l'organisation d'un concert, s'estimeront heureux de la bonne fortune qui va leur être offerte et reconnaîtront qu'ils doivent des remercîments à la Société et à la commission en particulier, qui, on lui doit cette justice, a donné une preuve de goût et de discernement dans le choix des deux numéros qu'elle a fait mettre à l'étude.

Peu de compositions, on le sait, ont eu le privilége dès leur apparition d'exciter la curiosité du public dilettante à un aussi haut degré que le *Stabat* de Rossini. Plusieurs circonstances à la vérité concouraient à inspirer cette vive préoccupation : D'abord, le célèbre auteur du *Barbier*, d'*Otello*, de *Sémiramis*, de *Moïse*, de *Guillaume Tell* et de tant d'autres chefs-d'œuvre, semblait avoir fait son adieu au public,

après lui avoir donné la mesure de son immense génie dans ce dernier ouvrage. Rien au monde ne paraît capable de l'arracher au repos ; les cordes de sa lyre semblaient être détendues pour toujours. Les voyageurs qui l'avaient visité à Bologne nous le peignaient comme entièrement insensible à l'art, à cette religion dont il avait été l'un des plus dignes pontifes. Ainsi, c'était une chose désormais reçue dans le monde, que Rossini ne composait plus.... Qu'on juge dès-lors avec quel enthousiasme fut accueillie la nouvelle de l'apparition de son *Stabat.*

D'un autre côté Rossini ne s'était jamais montré qu'au théâtre et les adeptes de la science se demandaient sous quel point de vue il envisagerait le style religieux. Pourra-t-il, se disait-on, s'asservir aux formes scolastiques, indispensables dans la musique sacrée? Ainsi, chacun dans sa sphère, s'agitait, attendait, raisonnait et conjecturait d'avance, quand l'affiche du Théâtre Italien annonça l'exécution de cette épopée musicale.

La curiosité des dilettanti parisiens fut donc satisfaite ; ils purent entendre et apprécier.

Les amateurs de la province, moins heureux, attendaient avec une vive impatience le compte-rendu de cette intéressante solennité. Aussi tous les journaux de la capitale s'empressèrent-ils de satisfaire le désir de leurs lecteurs ; tous, sans exception, consacrèrent un ou plusieurs articles à l'œuvre nouvelle du Cygne de Pesaro.

Les journaux politiques célébrèrent la venue du

nouveau chef-d'œuvre dans un style magnifique, mais sans toucher au fond. Les journaux de musique, plus compétents, analysèrent l'ouvrage; mais leur compte-rendu était empreint d'une exagération déplorable. D'après les uns, tout y était sublime; aux yeux des autres, Rossini était un écolier. D'un côté, l'intérêt de boutique, entièrement apparent, jouait son rôle accoutumé; de l'autre, l'amour-propre, cet hydre *anti-social* et surtout *anti-musical*, soufflait, comme au temps de Gluckistes et des Piccinistes, la discorde et la haine. Se peut-il, diront sans doute les hommes sages, que l'amour-propre, ce sentiment fait pour exciter en l'homme de nobles efforts vers le bien, puisse produire de tels effets? Il en est cependant ainsi ; et encore si ce fléau demeurait renfermé dans l'*enceinte continue;* mais, hélas! on n'ignore pas ici qu'il a franchi les barrières de la grande cité.

Ainsi, au milieu de ce dédale d'opinions si contraires, comment reconnaître la vérité?

Beaucoup d'artistes et amateurs, privés du bonheur d'entendre ce bel ouvrage, ont fait sans doute comme nous une étude de la partition, et ont cherché par ce moyen à découvrir cette vérité, beaucoup trop voilée dans les journaux spéciaux de Paris. Cette analyse les aura amenés à reconnaître que Rossini s'était rangé à l'opinion de tous les grands compositeurs qui l'avaient précédé dans la carrière, à savoir, que le vrai style sévère puise ses effets dans les formes scientifiques qui nous ont été transmises par les

anciennes écoles. Son Introduction ou n° 1, tous les morceaux d'ensemble et le n° 10 surtout nous démontrent l'existence de ce fait. Aussi, ces numéros ont-ils paru à tous en général remplir toutes les conditions de la musique sacrée.

Il nous serait bien agréable de faire une analyse raisonnée des dix morceaux de la partition; mais ces quelques lignes n'étant pas destinées à un journal spécial, il convient que nous ne parlions que des deux numéros que la Société Philharmonique offrira à ses auditeurs.

Le style du n° 1, *chœur avec soli*, nous a donc paru large, élevé et éminemment religieux. Les *basses*, les *ténors* et les *soprani* entrent successivement par une imitation à l'octave d'un effet grave et solennel. Ce style est continué et heureusement mélangé dans le courant de ce morceau, et les *soli* alternant avec le *chœur* y répandent une riche variété de nuances et d'accents.

On a fait néanmoins un reproche à l'auteur : c'est celui de l'avoir écrit dans la mesure à six-huit, mesure qui, comme on le sait, peut produire par son rhythme un certain balancement bien usité dans quelques morceaux légers, tels que *barcaroles*, *pastorales*, etc. J'avoue que cette remarque ne me paraît pas judicieuse, car le degré de lenteur ou de vitesse donné au mouvement change entièrement le caractère et par conséquent l'effet du même rhythme. Le mouvement des trois croches dans chaque temps à l'accompagnement, pendant que les voix lient les sons,

ne représente-t-il pas plutôt les battements du cœur navré et déchiré de cette tendre mère assistant à la triste agonie de son fils bien-aimé? Assurément, si, comme on le lui a reproché, Rossini a écrit quelquefois dans cet ouvrage plus avec l'esprit qu'avec le cœur, ce n'est pas dans le morceau dont il s'agit.

Le n° 8, sur les strophes *inflammatus* et *fac me cruce*, est un solo de soprano plein de force et d'éclat. Ce solo dialogue ou s'unit avec le chœur.

On devait bien prévoir que Rossini, l'auteur à l'instrumentation puissante, colorée, imitative, tirerait un grand parti des paroles de cette première strophe. Aussi, après avoir accompagné le solo qui chante les deux premiers vers par un rhythme mouvementé, mais un peu voilé, le chœur entre par un formidable unisson, se mêlant avec l'harmonie stridente des instruments à cuivre qui font également leur entrée, et les paroles *in die judicii* sont rendues avec une puissance qui doit porter l'effroi dans l'âme des auditeurs. Après avoir conservé ce solo et le chœur dans le ton de *do* mineur, il module en *mi* bémol, où, sur les paroles de la strophe *fac me cruce*, le chœur répond aux accents expressifs du solo par des accords d'une douceur infinie : ainsi, après la crainte, l'épouvante, l'effroi du jugement de Dieu offensé, l'espérance en sa miséricorde infinie, voilà la vraie poésie chrétienne; voilà, de plus, le trait du génie.

L'auteur rentre dans le ton primitif, reproduit une seconde fois ces beaux effets, et termine en *do* majeur

par une péroraison qu'il eût sans doute beaucoup plus développée, si l'ouvrage entier ne se composait de dix numéros d'une fort grande étendue.

Telles sont en substance les beautés que nous ont paru renfermer les deux numéros qui seront entendus au concert annoncé par la Société Philharmonique. Comme nous l'avons dit, le style des morceaux d'ensemble prouve que Rossini a médité sur les ressources que renferme l'ancienne tonalité. Et quel est l'homme intelligent qui pourrait méconnaître les effets profonds de ces chants religieux des premiers temps du Christianisme, dus à la plume des saint Ambroise, des saint Grégoire, hommes immortels autant par leur génie que par leurs sublimes vertus? Qui ne s'est senti vivement ému en entendant dans nos églises cette mélodie si simple, si suave, si profonde d'expression, que l'Église a consacrée à la prose qui a servi de texte à l'ouvrage que nous analysons? Si quelqu'un dédaigne le *plain-chant*, si quelque musicien ignore les chefs-d'œuvre de Palestrina, assurément ce n'est point Rossini.

Mais le style ancien, dit-on généralement, ne s'accorde plus avec notre éducation musicale moderne, et les progrès prodigieux de la musique dramatique et de l'instrumentation, en fournissant aux compositeurs de musique religieuse un élément nouveau, ont dû les porter à modifier leur manière. A cet égard, il est bon de remarquer que de tout temps on a été disposé à outrer toutes choses et par ce moyen à leur faire perdre leur vrai sens. Et, sans doute, un

ouvrage qui ne contiendrait que des *canons*, des *contrepoints rigoureux*, ou des *fugues sévères* serait une absurdité; mais l'homme sensé discerne ce qu'il faut prendre de ces choses là; il comprend que ce sont seulement des moyens mis à sa disposition, et que le mélange heureux du style de l'ancienne tonalité avec le style fleuri, mouvementé, accentué de la musique moderne, fournit au compositeur de génie la faculté d'atteindre au plus haut degré d'expression dans ses œuvres; c'est ce que Rossini et Mendelsohn ont compris de nos jours; et c'est ce qu'avaient aperçu avant eux Mozart, Haydn, Beethoven, Lesueur et Cherubini, qui ont su utiliser toutes ces ressources par une fusion habile, tout en posant dans leurs œuvres religieuses leur cachet individuel. C'est encore du besoin de cette fusion que sont nées les tendances à l'éclectisme de tous les compositeurs de notre époque.

Il nous reste un désir à former, c'est celui d'entendre le *Stabat* de Rossini exécuté convenablement dans une église. C'est là qu'on pourra réellement l'apprécier sous le rapport de l'expression religieuse qui lui a été un peu contestée.

Je le répéterai après plusieurs écrivains : il faut absolument une prédisposition morale de la part de l'auditeur, pour qu'il sente comme l'auteur a senti. Il faut donc à la musique religieuse les voûtes du temple, le recueillement du lieu saint, la lueur des cierges, l'odeur de l'encens, l'effet imposant de nos cérémonies! C'est à cette prédisposition de l'âme des

auditeurs et aux circonstances dans lesquelles il était exécuté, que le célèbre *Miserere* d'Allegri devait en partie ses merveilleux effets.

Qui n'a pas été frappé des sensations profondes produites quelquefois sur l'auditoire par des morceaux religieux d'une bien mince valeur? Celui qui va signer cet article, n'oubliera jamais l'effet produit à notre cathédrale par le *Te Deum* en faux bourdon, chanté à l'occasion de la prise d'Alger! C'est que, dans ce moment, le cœur battait d'enthousiasme, que l'aspect imposant de la cérémonie, le son des cloches, le bruit du canon ajoutaient beaucoup au prestige des voix sur l'auditoire.

Ainsi, nous pensons que le nouvel ouvrage de Rossini ne sera bien apprécié que lorsqu'il aura été entendu dans ces conditions. Est-il permis d'en espérer la réalisation dans notre ville? Hélas! nous ne savons!... En attendant, empressons-nous d'aller l'applaudir au concert de la Société Philharmonique.

20 mars 1847. — *Courrier de Tarn-et-Garonne.*



COUP-D'ŒIL

SUR L'HISTOIRE DES CHANTS APPELÉS NOELS.

De tous les airs qui, depuis plusieurs siècles, ont obtenu la vogue et la popularité, les chants des Noëls, peuvent sans contredit, être placés en première ligne. Et ici, ce n'est plus cette faveur momentanée accordée à tel ou tel chant par quelques personnes seulement, dans quelques localités particulières : la popularité de certains Noëls a été de tout temps immense et presque universelle.

Ces airs, considérés dans leur substance constitutive, semblent dériver de deux émanations distinctes : de l'idée religieuse et de l'idée populaire. On les voit depuis le Moyen-Age occupant, presque simultanément, une place dans le sanctuaire et au foyer de la famille : aussi, placés sous l'influence de cette double application, ils ont été répétés par toutes les voix, dans toutes les classes, dans toutes les conditions, par les habitants des villes comme par ceux

des campagnes. Or, puisque, depuis l'établissement de notre nouvelle ère démocratique, les esprits semblent se préoccuper de préférence de tout ce qui touche aux détails les plus intimes, les plus circonstanciés de l'histoire des classes les plus nombreuses, puisque l'on tient à s'instruire sur tout ce qui a trait aux us et coutumes des générations passées, en un mot à l'archéologie populaire, ces chants nous ont paru, par cela même, mériter quelques recherches. Néanmoins, nous devons le dire, un autre sentiment est venu se joindre à celui-ci, le dominer même dans cette petite élaboration, c'est le besoin d'être fidèle à notre mission d'artiste. Ainsi, soutenu par le désir d'être utile, semblable à ces mineurs intrépides qui s'enfonçent courageusement dans les carrières souterraines pour en extraire quelque parcelle de métal, nous nous sommes engagé dans le fatras rocailleux des matériaux de l'histoire pour en retirer, non-seulement quelques lambeaux des mélodies antiques, mais encore pour y suivre, au travers des excavations et des sinuosités des âges, les traces de l'art pur, de l'art vraiment religieux qui doit être sans cesse l'objet du culte de l'artiste consciencieux.

Nous offrons aux lecteurs du *Courrier* le fruit de nos explorations, en les engageant à nous suivre quelquefois sur ce terrain et à ne pas redouter de jeter de temps en temps, comme nous le faisons, quelques filons harmoniques dans le creuset de leur intelligence. Trop heureux si nous pouvions contribuer, par nos efforts réitérés, à mettre la société à

même d'appliquer, dans la question dont il s'agit, ce vers de Molière :

.... « Je sais
« Du faux avec le vrai faire la différence. »

Tel est le but de nos travaux en général, et celui de cette étude en particulier.

Nous nous empressons d'entrer dans notre sujet.

La fête de Noël, comme chacun le sait, est la fête commémorative et anniversaire du jour de la naissance de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Cette fête, si importante, si solennelle dans le culte des chrétiens, a revêtu un caractère tout particulier à cause des circonstances qui accompagnèrent la venue du Dieu fait homme. Au commencement du monde, Dieu, créateur du ciel et de la terre, arbitre souverain de tout ce qui est, a promis à l'homme coupable qu'il lui enverrait un rédempteur pour le relever de sa chute. Ce rédempteur, médiateur tutélaire, destiné à réconcilier la terre avec le ciel, ce sera son fils, Dieu comme lui, éternel, tout-puissant comme lui, esprit comme lui, qui, tout en conservant sa divinité, revêtira une forme visible, matérielle, en prenant un corps comme le nôtre, et réunira en lui, par ce moyen, deux natures distinctes, la nature divine et la nature humaine.

Les temps marqués par les prophètes sont arrivés; le Messie naît à Bethléem dans un étable. A peine enveloppé dans ses langes, la crèche lui sert de berceau. Sa naissance est annoncée aux bergers qui

veillent à la garde de leurs troupeaux, par une musique céleste. Ils accourent à Bethléem et sont les premiers à rendre hommage au divin Enfant. Des signes certains de la venue du Messie promis apparaissent à quelques souverains de l'Orient. Trois d'entre eux quittent leurs états, et, guidés par une étoile, ils viennent rendre un éclatant témoignage de la grandeur de cet enfant grelottant sous les haillons de la plus affligeante misère, et courbé dans la plus profonde humilité. Telles sont les données qui nous sont fournies par l'Ecriture-Sainte sur ce touchant événement.

Tout ce qui vient d'être exposé est empreint d'une sublime simplicité, qui a dû concourir à caractériser la solennité de Noël, et faire de cette fête l'une des plus populaires du rite catholique. Le peuple, dans son merveilleux instinct, s'est aperçu qu'il avait été particulièrement l'objet des prédilections du rénovateur du genre humain, car tous les épisodes de sa venue au monde sont significatifs à cet égard : l'Enfant rédempteur naît dans la pauvreté ; ses parents sont d'une condition obscure, puisque son père adoptif était, selon l'expression de Châteaubriand, *un faiseur de jougs et de charrues ;* les bergers sont les premiers appelés auprès de lui : ainsi, le peuple a parfaitement compris ce symbole, et s'est réjoui au jour de ce glorieux anniversaire dans un sentiment de gratitude et d'espérance.

A peine la liturgie de l'Eglise catholique avait-elle réglé les cérémonies propres à chaque fête de l'année,

que les fidèles célébrèrent avec pompe celle du jour de la nativité de l'enfant Jésus. Cependant, dans certaines contrées où le christianisme devint en honneur, une circonstance caractéristique marque l'établissement de cette fête : nous voulons parler de sa coïncidence avec la fête du renouvellement de l'année qui était le même jour, c'est-à-dire le 25 décembre.

Peu de personnes ignorent sans doute que dans beaucoup de pays l'année n'a pas toujours commencé au 1er janvier, comme elle le fait de nos jours, et que ce fut un édit de Charles IX, rendu en 1563, qui amena ce changement. On sait aussi que le renouvellement de l'année a été de tout temps et dans tous les pays une occasion de joie et de fête; or, cette circonstance venant se joindre à la célébration de la fête de Noël, dut donner à celle-ci, du moins pendant quelque temps, un double caractère, par l'effet d'une jubilation toute religieuse dans l'intérieur des temples chrétiens, et, celle un peu moins grave, un peu moins sévère, dans l'intérieur des familles.

Cette coutume de fêter le renouvellement de l'année était surtout remarquable chez les Gaulois et les Francs, qui professaient le culte du Druidisme. L'histoire nous dit que le sixième jour de la lune qui commençait l'année gauloise, au solstice d'hiver, était le jour où l'on faisait solennellement le sacrifice du *Gui*. Réunie dans les immenses forêts qui, à cette époque, s'étendaient entre Chartres et Dreux, l'élite de la nation offrait un hommage éclatant à ses dieux.

Le jour de cette imposante cérémonie était fixé par le souverain pontife, qui le faisait annoncer publiquement. Ses prêtres subalternes, nommés *vachies*, chargés de ce soin, parcouraient les provinces de la Gaule en chantant ou criant : *au Gui! au Gui! l'an neuf*!

Les anciens usages, profondément infiltrés parmi le peuple, se déracinent plus difficilement qu'on ne pense, surtout lorsqu'ils sont fondés sur des préjugés émanant des idées ou des pratiques religieuses. Que de siècles ne faut-il point pour parvenir seulement à les modifier, alors même qu'ils sont repoussés, soit par un nouveau culte, soit par un nouvel ordre de choses adopté par la société? Dans certaines classes, on imite, on continue ce que les ancêtres ont fait, sans se rendre compte le moins du monde, ni du but, ni du sens de l'usage qu'ils ont légué ; on obéit aveuglément à la tradition, et cela suffit. Ainsi, l'on assure que dans certaines parties du département de la Gironde et dans quelques départements circonvoisins, les habitants ont conservé quelque chose de l'ancienne fête du *Gui*. Vers le renouvellement de l'année, on voit un grand nombre de jeunes gens se réunir, prendre des costumes singuliers, et aller cérémonieusement dans les forêts couper des branches de chêne, *l'arbre vénéré des Druides*, et revenir en chantant des chansons appelées *guilanos*. Il en est de même dans quelques contrées de l'ancien Poitou ; et, à cet égard, Adrien de Lafage, cet observateur érudit, rapporte que, notam-

ment, dans la ville de Saint-Maixent, à cette époque, les enfants parcourent les rues et font appel à la générosité des habitants aisés au nom du *Gui l'an neuf*. Voici le refrain qu'il assure être en usage dans cette circonstance :

« Gui l'an néù, Gui l'an nette,
« Un petit morceau de galette:
« Gui l'an néù, Gui l'an neau,
« Un petit morceau de gâteau. »

Tout ce que l'histoire nous apprend relativement à la fête du *Gui* chez les Druides, prouve que pendant longtemps cette fête eut également deux caractères parfaitement distincts, l'un religieux, l'autre populaire ; ce n'est donc que le côté populaire, c'est-à-dire tout ce qui avait trait seulement au renouvellement de l'année, qui s'est perpétué comme il a été dit. On sait que le christianisme, à peine établi, eut la gloire de faire cesser tous ces sacrifices sanglants qui affligeaient et déshonoraient l'humanité. En passant dans la société régénérée par le christianisme, le côté populaire de cette ancienne fête du renouvellement de l'année y changea également d'aspect. Après avoir été publique, bruyante chez les Gaulois, elle se retira dans l'intérieur des familles, où, se plaçant à côté de la fête religieuse, se confondant même avec elle jusqu'à ce que l'édit précité vint l'en détacher entièrement, demeurant toujours joyeuse, elle y devint néanmoins plus calme, plus décente, et y marqua le progrès de la civilisation.

Quelques auteurs ont vu un signe certain de la fusion de ces divers usages dans la transformation du mot *Noël* qu'ils représentent comme la continuation du mot *neuf*. Il paraît évident que passant par les nombreux dialectes parlés dans les diverses parties du territoire occupé par les anciens Francs, nos ancêtres, ce mot a dû varier à l'infini. Voici quelques exemples de ces modifications, exemples qui nous sont fournis par des couplets composés sur le même sujet et dans des temps fort éloignés de nous : d'abord *Neuf ;* puis *Néri, Néau, Nau, Noëi ;* plus tard : *Noé, Nouëi, Nouël, Noël.* Or, ces diverses variantes n'ont aux yeux de ces auteurs qu'une seule et même source, et constatent l'identité du mot primitif *Nuef*, avec celui de *Noël,* seul usité de nos jours.

Il est encore un fait rapporté par l'histoire, qui nous démontre quel a été pendant longtemps le vrai caractère du mot Noël, c'est l'emploi qui en a été fait comme expression de joie, d'allégresse. Aussi nous voyons que dans maintes circonstances, pour marquer son enthousiasme, le peuple cria : *Noël! Noël!* comme il crie aujourd'hui, *vive tel! vive telle chose!* Toutefois, on comprendra l'objet de l'insistance apparente que nous avons mise à nous appesantir sur les détails de cette fête populaire chez les peuples de la Gaule : c'est qu'en effet il nous a paru très-important, pour l'intelligence de ce qui va suivre, et pour rendre le fil de la tradition plus apparent, de bien déterminer le point de départ.

L'ancienne fête du renouvellement de l'année disparaissant pour faire place à la fête qu'adoptait le culte catholique en mémoire de la venue du Messie, celle-ci conserva avec elle, comme nous l'avons dit, quelque analogie extérieure à cause du sentiment de joie et d'allégresse qui en faisait le fond. Cette nouvelle fête, maintenant toute religieuse, continua néanmoins à s'adresser particulièrement au peuple par les motifs qui ont été exposés au début de cet article. L'Eglise la célébra dans une joie digne, solennelle, selon les exigences du culte; mais les fidèles, l'admettant au sein de leurs familles, y laissèrent glisser insensiblement un peu de cet entrain qui a toujours été si naturel au caractère français. Ecoutons l'historien Adrien de Lafage, qui nous décrit parfaitement la nouvelle phase de la fête qui nous occupe.

« Les habitudes reçues dans les églises catholiques, dit-il, avaient dû contribuer pour une bonne part à faire du Nouël, un cri d'allégresse, car le jour de la nativité il était d'usage en beaucoup d'églises de chanter des cantiques en mémoire de la naissance de Jésus; c'était principalement au moment de *l'Offertoire* que les airs de cette nature retentissaient dans le temple. Mais indépendamment d'eux, le mot *Nouël* se montrait souvent intercalé dans les motets où quelquefois il était chanté par une partie, tandis que les autres prononçaient des paroles différentes. Il y a eu des églises qui ont conservé quelque chose de cet usage : ainsi,

dans le diocèse de Rouen, à la fin des complies, les enfants de chœur, aux approches de la fête, chantent, et, comme l'on dit dans le pays, appellent *Noël* à plusieurs reprises, c'est-à-dire en répétant trois fois ce mot, ainsi qu'il se pratique dans un des vieux morceaux de ce genre.

« Noël ! Noël ! disons trois fois Noël !
« Chantons de cœur Noël ?
« Pour complaire à Noël !

« Des églises cet usage passa dans les familles, où depuis l'ouverture de l'*Avent* c'était un usage de se réunir chaque fois pour chanter ces sortes de chansons spirituelles. Je dis *spirituelles*, mais, à la vérité, souvent elles ne méritaient ce titre en aucun sens, car l'auteur n'y faisait certes jamais de grands frais d'esprit ; et si elles étaient religieuses, elles avaient une façon toute particulière de l'être. Aussi se chantaient-elles et se chantent-elles encore dans plusieurs départements en mangeant des marrons, du boudin, du jambon, en faisant griller des *carbonnades*, et en arrosant le tout d'une quantité innombrable de brocs de vin rouge ou blanc. »

Cet appel à la fête de Noël, ou plutôt à la venue du Messie, l'Eglise crut devoir l'admettre dans ses cérémonies, car, à partir du 15 décembre, elle l'invoque dans les Antiennes appelées *les grandes O*. L'analogie entre ce qui a lieu dans l'Eglise à cet égard, et ce qui vient d'être rapporté par Adrien de

Lafage, de l'usage encore existant dans le diocèse de Rouen, est ici frappante, puisque chacune de ces antiennes est répétée trois fois : avant le *Magnificat*, avant le *Gloria Patri* et après le *Sicut erat* de ce même psaume. L'Eglise a voulu sans doute en cela peindre sensiblement l'éclat de ténèbres et de langueur où se trouvait le genre humain avant la venue du Messie, et les vœux ardents que faisaient les cœurs restés fidèles à la foi pour que l'aurore nouvelle, promise depuis le commencement de siècles, vint luire au plutôt sur ce monde coupable.

L'usage populaire dont il vient d'être parlé s'est perpétué particulièrement parmi les populations des campagnes : constatons qu'en ceci les habitants de nos contrées ont également suivi l'exemple donné par d'autres provinces. Ce n'est pas seulement pendant les veillées du hameau, au bruit du pétillement du foyer, que les plus habiles chanteurs s'escriment à faire valoir leur recueil de Noëls, devant leur auditoire attentif; ils portent le plus souvent leur ambition plus haut : c'est dans l'église du village qu'ils aspirent et qu'ils parviennent à briller. Ainsi, pendant que le plain-chant retentit seul dans nos grandes basiliques, les églises rurales ont encore leurs Noëls, dont les paroles, dans le dialecte pur de la localité, sont chantées surtout sur des airs dont personne ne pourrait indiquer l'origine, et le plus souvent même la tonalité.

Certainement, tout le monde a pu remarquer avec quel empressement les habitants des campagnes accou-

rent pour assister aux offices de la nuit de Noël ; ils semblent en cela continuer le saint zèle qui anima les premiers bergers, qui à la voix de l'ange vinrent adorer le divin enfant à l'étable de Bethléem. Mais, d'un autre côté, si leur prédilection pour cette fête se montre avec tant d'évidence, il est aussi d'usage, dans quelques paroisses, de leur faire un appel tout particulier. Nous pouvons citer un fait dont nous avons été nous-même témoin pendant nos jeunes années.

Les impressions de l'enfance ne s'effacent jamais ; aussi garderons-nous toujours le souvenir de l'effet que produisait sur nous le bedeau de notre paroisse natale, lorsque, partant le soir qui précédait la fête de Noël, revêtu de son costume lugubre, une petite cloche dans une main, un bâton dans l'autre, à la manière patriarchale, précédé d'une lanterne, il allait ainsi parcourir la campagne dans un certain rayon et donner l'avertissement ou le signal de la fête. Chemin faisant, il chantait des Noëls à sa façon. Sa voix aigre et nazillarde, dialoguant avec le son intermittent de sa cloche, avait quelque chose de saisissant. Ce chantre nocturne, se mouvant dans l'ombre à la suite de cette petite lumière vacillante, ressemblait assez à l'un des personnages ténébreux du chef-d'œuvre du *Dante*. A la vérité, ni la poésie, ni le chant de ses Noëls, voire même son exécution, n'avaient rien de bien séduisant ; mais on comprendra sans peine combien cet appareil, vu à une certaine heure de la nuit, avait en lui-même de quoi frapper une jeune

imagination. Ces chants, dans l'idiôme de la localité, était un résumé des causes qui avaient amené cette fête. Nous croyons avoir retenu un couplet qui donnera un échantillon du fond et de la forme de sa poésie :

« Sans nostre païre Adam
« Jamaï nou mourian ;
« A manjado la poumo.
« Es toumbat al peccat;
« Acos causo que Jèsus
« Es estat embouïat. »

Il est entendu que ce barde d'une espèce assez singulière avait certaines stations marquées dans les bergeries environnantes, où, pour ranimer ses forces affaiblies par la marche et par le chant, il usait, dit-on, d'un spécifique qu'on ne manquait pas de lui servir à pleines rasades, de telle sorte que le remède réparateur devenait plus dangereux pour lui que le mal lui-même ; cependant, après un peu de lourdeur à la tête, après quelques notes un peu plus cahottées qu'à l'ordinaire, l'air vif de décembre ramenait le sang dans les régions inférieures, l'équilibre reparaissait peu à peu dans le système économique, et notre bedeau, rentré de sa course scabreuse, faisait dignement son service à l'office de la nuit.

Les chants qui furent appliqués aux poésies destinées à fêter la venue du Messie, eurent comme celles-ci, une forme simple, rustique, pittoresque ; enfin tous les éléments des chants populaires dans toute l'acception du mot. Mais on aurait tort de penser

que ces chants en général aient été composés spécialement pour les paroles auxquelles nous les avons vus adaptés; il n'en est point ainsi. La plupart d'entre eux furent d'abord des airs populaires dont l'origine, il faut le dire, n'avait pas été toujours entièrement religieuse; néanmoins, comme l'a indiqué Adrien de Lafage, l'usage de chanter des Noëls s'étant introduit dans l'Eglise, ces chants trouvèrent une place à côté des graves mélopées que la liturgie avait consacrées pour cette solennité.

Ainsi que nous avons eu l'occasion de le constater dans l'une des Études sur l'histoire de la musique dont nous nous occupons, au temps de la primitive Eglise, les chants des divers peuples qui se convertirent à la foi, passèrent immédiatement dans le culte des chrétiens. Parmi ceux que Lesueur a employés dans son oratorio de Noël, il en est qui ont été empruntés à la musique des Hébreux; d'autres, qui avaient appartenu aux diverses contrées où s'élève l'église d'Orient.

Il est donc avéré que chaque contrée a eu ses Noëls. Toutefois, dans le nombre des provinces françaises, deux d'entre elles, la Bourgogne et la Provence se sont distinguées à cet égard sur toutes les autres, et peuvent être considérées, à juste titre, comme ayant été la terre classique de ces sortes de pièces. La Bourgogne eut le poète Lamonnaye, qui écrivit dans l'idiome de la localité un recueil de Noëls qui fit sensation. Ce recueil, adapté par son auteur à des airs déjà connus à cette époque, eut

l'honneur d'être traduit en français et chanté dans plusieurs autres provinces. On s'accorde à reconnaitre qu'il renferme plusieurs petites poésies assez piquantes.

Dans la Provence, on chante encore beaucoup de Noëls, que la tradition conserve religieusement chez les habitants de cette partie du Midi ; quelques-uns sont attribués à René d'Anjou, mais le plus grand nombre semble avoir été composé par Nicolas Saboly, poète et musicien, qui fut maître de chapelle du chapitre de Saint-Pierre d'Avignon. Ces petites compositions sont généralement estimées dans le pays, et méritent de l'être, car certaines ont une grâce naïve, une pureté de style que l'on peut regarder comme le cachet du genre.

Nos localités, quoique moins bien partagées sous ce rapport que les deux provinces que nous venons de nommer, possèdent cependant un assez bon nombre de ces chants naïfs. On entend toujours avec plaisir l'air de Noël dont les paroles françaises sont : *Allons, pasteurs*, etc., et cet autre non moins piquant, adapté à des vers patois commençant par ces mots : *Dejouts une teoulado*, etc...

Mais la plupart des auteurs qui ont écrit ces petits poèmes, ont calqué leurs vers, comme il a été dit, sur des airs déjà connus. Or, il paraît certain qu'un grand nombre des anciens airs qui se sont le plus répandus dans les diverses localités, sont dus à la plume du célèbre Eustache Ducaurroy, qui fut surintendant de la musique des rois de France pendant

quarante ans, c'est-à-dire sous les règnes de François II, de Charles IX, de Henri III et de Henri IV. D'autres sont attribués à Claude Goudinel, qui était venu en France après avoir été le maître du célèbre Palestrina. Enfin, plusieurs ont été puisés également dans les œuvres de Lulli et de ses successeurs.

Ces chants, introduits dans l'Église, où ils étaient chantés quelquefois seuls, et le plus souvent intercalés dans d'autres compositions sacrées, où l'une des parties les faisait entendre distinctement avec les paroles reçues au-dehors, tandis que les autres voix disaient le texte latin, ces chants, disons-nous, n'étaient pour la plupart que des airs d'anciennes chansons ou des airs de danse. Ils ne tardèrent pas à attirer l'attention des ecclésiastiques instruits, et à les amener à un débat sur la question de leur convenance dans le lieu saint. Que se passait-il en effet ? C'est que pendant leur exécution dans le sanctuaire, les fidèles étaient portés naturellement à se rappeler les paroles primitives qu'ils connaissaient, et disposés par ce moyen à entretenir leur esprit d'images autres que celles de l'*Enfant Jésus, de sa Crèche, de l'Adoration des Bergers*... Ce cas parut assez grave pour devoir préoccuper les doctes prélats réunis au Concile de Trente, et leur décision amena une réforme qui eut pour but l'exclusion du lieu saint de tous ces chants légers, dont l'origine profane était démontrée. Cet arrêt purgea l'Église pendant quelque temps de ces mélodies qui, parties des réunions familières et populaires, y avaient fait

irruption. L'ensemble du chant de l'office, et celui du jour de Noël, plus particulièrement, fut ramené à une gravité beaucoup plus convenable. Mais, pour maintenir strictement l'exécution de l'édit sacré dans toute sa rigueur, relativement à cette partie de la liturgie, il eût fallu une inspection constante dans chaque paroisse, qui constatât l'origine des chants qui s'y produisaient. Il n'en fut point ainsi ; or, ayant cessé d'avoir accès au chœur, ces chants se glissèrent peu à peu à l'orgue, où leur emploi finit par être subordonné seulement à l'intelligence et au scrupule de l'organiste.

Ce fut particulièrement en France que les premiers abus reparurent. Le plus grand nombre des organistes, considérant le magnifique instrument, qui n'aurait dû être que l'écho fidèle de leur âme, considérant l'orgue comme moyen de faire briller leur exécution, leur science, aux dépens même du sentiment religieux, crurent pouvoir mêler la grâce et la vivacité du style libre aux formes scolastiques du style sévère; ils firent choix, entre autres choses, de quelques-uns de ces chants légers de Noëls, les adoptèrent comme thèmes, et y brodèrent des variations. Grâce à leur habileté d'exécution et à leur goût parfait, ce nouveau genre de musique plut infiniment, et fut bientôt généralement sanctionné par leur auditoire. L'esprit se refuse volontiers à se défier de ce qui lui plaît. Aussi l'organiste, cette nouvelle statue de Memnon, commença-t-il à ressentir des vibrations autres que celles inspirées par les rayons

de feu sacré. Ce fut donc là un commencement de déviation du principe sévère de la loi religieuse.

Une nouvelle route se trouva tracée; elle fut suivie immédiatement. Ce fut cette fusion du style libre avec le style sévère qui concourut à caractériser l'école française d'orgue qui se distingua de l'école allemande par l'élégance, la vigueur de l'exécution et par une variété prodigieuse d'effets tirés de l'instrument au moyen de la combinaison ou mélange des jeux. On sait que le siècle dernier y vti briller au premier rang les Couperin, les Miroir, les Balbastre, les Lascens et les Séjan. Tous ces grands organistes ont laissé des Noëls variés par eux, qu'ils exécutaient, dit-on, d'une manière remarquable. L'usage de traiter ainsi les Noëls a été adopté généralement dans toutes les localités, le clergé s'y est habitué à tel point, que si l'organiste se permettait dans certaines églises de ne pas jouer quelques-uns de ces petits airs en temps utile, il serait peut-être réprimandé.

A la vérité, l'inconvénient grave qui fixa l'attention des consciencieux ministres de la religion au XVI[e] siècle, allait en s'affaiblissant sensiblement de jour et jour; on perdit de vue les paroles primitives, et il est certain que presque personne ne connaît maintenant les traits licencieux qui attirèrent alors leur anathème.

Quelques airs de Noëls ont été travestis à leur tour et sont devenus des chants populaires, on peut dire même patriotiques. Le célèbre *Ranz-des-Vaches* des

Suisses, dont les étonnants effets sur les soldats de ce pays sont si connus, est un air antique de l'Église d'Orient, qui fut recueilli et importé par les Provençaux lors de leur domination en Sicile, et qui passa plus tard dans les cantons catholiques helvétiques, où il se transforma en pastorale.

Il est même un autre genre de travestissement qui mérite d'être mentionné comme éclaircissement historique. Le Français, né malin (comme on l'a tant répété), a besoin de mettre de la facétie en toutes choses ; aussi est-il advenu que quelques-uns de ces chants ont servi de cadre à de petites parodies devenues populaires dans certaines localités, pendant qu'elles étaient ignorées ailleurs. Ainsi, l'air du carnaval, si connu dans notre département, si trivial aux yeux de tous à cause de l'application qui en a été faite, n'est autre chose qu'un air de Noël de la primitive Eglise, et qui, en cette qualité, se trouve employé dans un des ouvrages les plus importants de notre époque, ouvrage dont il va être parlé tout-à-l'heure.

L'art, image fidèle de la société, n'est jamais stationnaire ; il marche sans cesse vers le perfectionnement, vers la réalisation du beau, qui n'est autre chose que le vrai. Néanmoins, comme celle-ci, il s'engage aussi quelquefois dans des sentiers tortueux qui l'éloignent de son but, mais toujours est-il que son mouvement est continuel. Nous venons de remarquer quel fut l'emploi des Noëls dans les chants qui s'élevaient du sanctuaire sacré au jour de la Nativité,

pendant quelques-uns des siècles qui précédèrent la réunion du Concile de Trente; nous avons vu également par quels moyens les organistes parvinrent à faire admettre encore ces mêmes airs dans l'Eglise pendant les deux derniers siècles ; suivons-les maintenant dans la nouvelle modification que le progrès de l'instrumentation leur réservait pour l'époque actuelle.

Les chants des Noëls, avec leurs paroles particulières et caractéristiques, avaient disparu depuis longtemps de l'office du saint jour de la Nativité : toutes les mélodies appliquées à cette solennité avaient donc été ramenées à la noble simplicité tracée par les premiers Pères de l'Eglise. Cependant, depuis la fin du siècle dernier les progrès surprenants de la musique dramatique étant venus peser de tout leur poids dans la lutte que la découverte de la tonalité moderne au XVI[e] siècle avait fait naître entre la musique émanée de celle-ci et les chants de l'ancienne tradition, il en est résulté un dommage grave pour le plain-chant, c'est-à-dire pour le vrai chant religieux. Nous regrettons que la circonscription de ce petit travail ne nous permette point de consigner ici les phases de cette lutte, car nous pensons qu'elle mérite de fixer l'attention, non-seulement des amis de l'art musical, mais principalement celle de tous les membres du clergé et des personnes qui s'intéressent vivement à l'avenir de la religion.

La musique moderne, une fois parvenue à régner

en souveraine sur la société, n'a pas tardé à imposer jusque dans le lieu-saint les exigences de la conquête. Seule en honneur, identifiée aux nouvelles mœurs, admise comme partie essentielle dans l'éducation des jeunes générations, elle a acquis une importance telle, qu'il a semblé nécessaire de l'appeler à concourir à l'éclat des solennités de l'Eglise, et particulièrement de celle dont il s'agit. Pénétré de l'idée de son utilité, le clergé en général, pour varier le chant ordinaire et captiver plus fortement l'attention des fidèles, a cru devoir admettre les *messes*, *psaumes*, *motets* et *oratorios* en musique. Dans la plupart des métropoles on a donc adopté l'usage d'un *oratorio* pour célébrer la naissance du Dieu fait homme. C'est au salut du soir qu'on a placé l'exécution de ce morceau d'apparat. Cette fois, ce n'a pas été un chant simple et populaire, déjà connu, qui a figuré dans ces nouvelles compositions, mais bien une musique spéciale, originale. Ces œuvres, d'une assez grande dimension pour la plupart, se sont parées de toutes les richesses de l'art moderne. Elles ont eu d'abord comme signe distinctif des autres oratorios, tantôt une petite pastorale introduite dans l'ensemble, ou bien l'emploi en *solo* de quelque instrument au caractère champêtre; mais on en a vu aussi sans aucune appropriation particulière. Et remarquons qu'à cet égard certains compositeurs se sont assez peu préoccupés de l'esprit de la solennité du jour, et ont écrit une musique qui eût pu se transformer à l'infini et servir avec un égal à propos à toutes les autres

fêtes de l'année. Le style dramatique, en s'emparant ainsi du sanctuaire, est venu faire presque à lui seul les frais de ces nouvelles productions, et l'on y a entendu force *récitatifs*, *airs*, *duos*, *trios* et *grands chœurs de triomphe.*

Pour venir à l'appui de notre assertion relativement à cette nouvelle modification de la musique religieuse, il eût été agréable pour nous de pouvoir puiser quelque exemple démonstratif dans notre localité; mais on reconnaîtra aisément que s'il nous fut donné, il y a quelques années, d'espérer ici en l'avenir de l'art, cet espoir s'affaiblit de jour en jour. Quittons donc pour un instant notre bonne ville, franchissons ses riantes avenues, et allons chercher ailleurs l'exemple qu'elle est impuissante à nous fournir.

On sait que Toulouse, notre métropole du Midi, monopolise toutes choses en sa faveur. Ses ressources artistiques lui permettent surtout de donner le ton pour tout ce qui concerne les arts; elle est donc parfaitement à même de nous satisfaire dans cette circonstance, et de mettre en relief toutes les particularités que nous venons d'énoncer dans la proposition qui précède. Les offices se font dans toutes les paroisses de Toulouse avec beaucoup de solennité, et l'on peut assurer que rien n'est négligé pour en augmenter la pompe et l'éclat. Ainsi, cette ville a régulièrement tous les ans au moins deux oratorios de Noël à grands chœurs et à grand orchestre, l'un à Saint-Etienne le soir même de la fête, et l'autre

à la Daurade le jour de la fête des Rois. L'exécution de ces ouvrages attire une foule immense, qui témoigne par son empressement à venir les entendre, du goût des habitants de cette importante cité pour la musique. Les compositions qu'on y entend habituellement, productions indigènes, sont presque toujours dans les conditions que nous venons de décrire, c'est-à-dire dans le style dramatique. Mais nous prévoyons d'ores et déjà le désir qu'auraient peut-être quelques lecteurs de nous demander si cette musique renferme en effet les éléments voulus pour être religieuse? Nous devons dire que cette question a paru préoccuper encore assez peu le public de la cité de Clémence Isaure : or, nous ne pouvons pour le moment qu'imiter en cela ces discrets auditeurs, et passer outre. Néanmoins, toujours est-il que ces oratorios portent le nom de *Noël*.

Mais si notre réserve nous commande le silence sur le mérite des ouvrages dont il vient d'être parlé, qu'il nous soit permis maintenant d'arrêter nos regards sur l'œuvre type de notre époque, œuvre si éminemment caractérisée par la nouveauté de sa forme, par le piquant de sa facture, par l'élévation de son style si noble et si simple à la fois : on a déjà nommé l'oratorio ou messe de Noël de l'illustre Lesueur! Disons quelques mots de l'œuvre et de son auteur.

Lesueur, une des plus belles illustrations artistiques de la France, après avoir brillé au théâtre par des compositions immortelles, après des services im-

portants rendus à l'enseignement au conservatoire, dont il avait été l'un des fondateurs, fut appelé, en 1815, à diriger la chapelle royale. Sa charge de surintendant, qu'il partagea d'abord avec Martini, et plus tard avec Chérubini, l'obligeait à s'occuper de la composition d'une partie des ouvrages qui devaient y être exécutés. Quoique doué d'un génie souple, source abondante et limpide, également apte à tous les genres de composition, que son immense talent dans l'art d'écrire ne manquait jamais de seconder, on peut dire que ce nouvel emploi le plaça dans son meilleur élément. En effet, le fond même de son caractère, son éducation première, la direction qu'avaient reçue ses études musicales, ses goûts naturels et si prononcés pour la contemplation, tout le portait vers la musique religieuse. Aussi, depuis ce moment, il jaillit de sa plume féconde une quantité de chefs-d'œuvre, qui demeureront comme des modèles pour les générations futures. C'est dans ces circonstances que fut composé l'oratorio qui nous occupe, ouvrage conçu sur un plan entièrement neuf.

Et d'abord, nous devons dire que la messe qu'entendaient Leurs Majestés de France, n'était pas toujours une grand'messe, c'est-à-dire une messe chantée dans toutes ses parties comme l'indique le rit catholique et comme l'usage en est établi dans les paroisses en général : c'était le plus souvent une messe basse, pendant laquelle on exécutait de la musique sacrée. Lesueur ne prit donc pour sa messe de Noël que les

textes du *Kyrie* et du *Gloria*, auxquels il ajouta les paroles de l'hymne de la férie. Ces trois textes lui fournirent le cadre de sept numéros ou sept morceaux différents, entièrement distincts quant à l'expression et au caractère particulier de chacun d'eux, et néanmoins se coordonnant de telle sorte, qu'ils offraient dans l'ensemble une unité parfaite. Mais l'idée heureuse, et qui lui appartient en propre, est celle d'avoir introduit dans l'instrumentation de chacun de ces numéros le chant d'un ancien Noël. Ces chants ne se présentèrent dans le fond de la composition que comme des motifs épisodiques, destinés seulement à l'accompagnement, et ces motifs antiques, bien choisis, bien appropriés surtout aux dessins rhythmiques des parties chorales dont ils ne formèrent que l'accessoire, donnèrent à l'ouvrage une expression toute particulière.

En effet, pendant la marche régulière du contrepoint ou de l'harmonie dans les voix, que l'auteur a renfermées rigoureusement dans le texte sacré, vient se glisser parmi les instruments une de ces vieilles mélodies qui y répand un reflet d'antiquité d'un effet délicieux. Nous avons eu le bonheur d'entendre cet ouvrage à la chapelle royale en 1827, et nous devons dire qu'il produisit, non-seulement sur nous, mais sur tout l'auditoire, une sensation impossible à décrire. Et ici, remarquons que cet ouvrage n'a pas seulement possédé le privilége de marquer une transformation sensible dans ce genre de composition, mais qu'il a eu également le mérite

de faire ressortir d'une manière éclatante les ressources infinies que donnent au compositeur les bonnes études musicales. Ces motifs passagers ne sont point, dans l'œuvre de Lesueur, comme dans la fugue ordinaire, des épisodes formant des contre-sujets et destinés à devenir à leur tour, par l'effet du renversement, parties principales : ils ne sont, comme nous l'avons dit, qu'un simple accompagnement, un ornement placé à la surface et amené là comme expression, comme physionomie, comme couleur. Eh quoi! le mot *couleur* vient de nous échapper! nous ne nous sommes point aperçu qu'il y avait quelque danger à le prononcer en présence de certains chercheurs de système. Il est évident que ceux qui veulent que les sept sons diatoniques de la gamme soient le synonyme des sept couleurs principales, pourront croire peut-être que nous nous rangeons à leur théorie, que nous nous déclarons leur adepte, leur disciple; mais, pour leur épargner toute illusion décevante, hâtons-nous de dire que le mot est pris ici au sens figuré.

L'Oratorio de Noël, de Lesueur, est donc, selon nous, le chef-d'œuvre du genre. Les moyens qui y sont employés, et qui rendent cette musique vraiment imitative, sont toujours logiques et ne manquent jamais leur effet.

Il est vrai de dire que quelques compositeurs de nos jours n'entendent pas la musique imitative comme ce bon Lesueur. Ces procédés si simples, si naturels, doivent leur inspirer un certain sou-

rire, car la musique imitative, selon ces géants de l'instrumentation, ne mérite guère ce nom, que tout autant qu'elle peint le déchirement, la décomposition des éléments; qu'elle montre d'une manière éclatante le lever ou le coucher du soleil; qu'elle rend sensibles l'apparition et le scintillement des étoiles; qu'elle fait distinguer les couleurs de l'horizon, qu'elle amène à discerner entre eux les vents partis des quatre points cardinaux; qu'elle s'identifie entièrement avec toutes les péripéties de la tempête; qu'elle marque exactement toutes les nuances de la douce quiétude, du calme, etc. Nous avouons qu'on est frappé, ébloui de leurs prodigieuses théories, qu'on demeure en extase, en admiration devant tous leurs magiques tableaux; mais la raison, cette petite machine régulatrice, ne s'avise-t-elle pas d'être quelquefois rétive, rebelle, incrédule, et d'aller jusqu'à oser leur demander s'il est bien vrai que les sons puissent peindre tout cela? Elle recherche même la différence qu'il peut y avoir dans l'effet musical entre le lever ou le coucher du soleil, ce qui peut faire distinguer les nuances de l'horizon, le sifflement de tel ou tel vent; et, peu satisfaite de ses recherches, redoutant surtout les fruits impurs des sophismes, elle s'enveloppe dans le manteau de la défiance et du doute. Et encore, si les observations judicieuses qu'on leur adresse pouvaient tempérer l'ardeur de ces prétendus Colombs de la sonorité! Mais il n'en est point ainsi : aussi est-il certain qu'au

milieu de toutes les théories extrêmes qui nous poursuivent, des tentatives qui nous assiègent, des combinaisons qui nous menacent, nous ne serions pas étonnés de voir quelques-uns de ces novateurs essayer de changer les archets des violons, des altos, des basses en *pinceaux;* les corps des clarinettes, des flûtes, des hautbois en *instruments d'optique*; et, enfin, les tubes des ophicléides, des trombonnes, des cornets à piston, et toutes les familles des Sax-Horns, en *appareils de Marsh*!!!...

Cependant, quoi qu'il advienne des excentricités qui planent sur nos têtes, nous ne devons point perdre de vue que la musique est un art tout de sentiment; que l'imitation des objets physiques, que les images présentées à notre esprit par la combinaison des sons, doivent avoir pour but de réagir sur le cœur et d'y faire éclore le germe des vertus civilisatrices; nous ne devons pas oublier surtout quelle fut l'origine des Noëls, les différentes phases qu'ils ont parcourues dans les siècles qui nous ont précédés, et enfin ce qu'ils sont et ce qu'ils doivent être de nos jours.

27 décembre 1848. *Courrier de Tarn-et-Garonne.*

LA SÉQUENCE DE LA MESSE DE PAQUES,

VICTIMÆ PASCHALI LAUDES,

ET SON AUTEUR.

Il n'avait pas été encore possible, faute de documents authentiques, de bien préciser l'époque de la composition de la séquence ou prose de la messe du jour de Pâques, *Victimæ Paschali laudes immolent Christiani*, ni d'en indiquer l'auteur d'une manière certaine. Plusieurs historiens, et nous avons été de ce nombre, ont attribué cette pièce liturgique à *Notker Balbulus* (Bègue), abbé du monastère de Saint-Gall, au IXe siècle.

Ce qui donnait de la vraisemblance à cette opition, c'est que ce Notker, très-versé dans les lettres et dans la science musicale, passe pour un des premiers auteurs de séquences. A la vérité, il a existé un autre Notker, qui fut évêque de Liége vers la fin du Xe siècle, et, comme son homonyme et prédécesseur, également auteur de plusieurs proses. Moreri, dans son grand Dictionnaire histo-

rique, dit encore que Notker Balbulus avait deux autres frères, religieux comme lui à l'abbaye de Saint-Gall, et s'occupant aussi de compositions littéraires et musicales. Or, tous ces rapports de noms, de profession et de productions littéraires et artistiques étaient bien assurément de nature à faire naitre l'incertitude dans l'esprit des historiens. Enfin, la lumière vient de briller de tout son éclat sur ce point archéologique, et démontrer que la séquence *Victimæ Paschali* n'est nullement l'œuvre de Notker Balbulus, ni d'aucun autre écrivain du même nom.

Un moine bénédictin de l'abbaye d'Einsiedeln (Suisse), dans un mémoire qu'il communique au journal *La Maîtrise*, fait connaître le véritable auteur de cette séquence, et révèle en même temps à la science le nom de Wipo, qu'elle ignorait. Wipo, né en Bourgogne, était prêtre et chapelain de cour sous le règne de l'empereur Conrad II et sous celui de l'empereur Henri III. Il fut historien, poète et musicien. Il fleurit dans la première moitié du XI[e] siècle, de 1024 à 1050, et jouit de l'intimité des deux monarques allemands, qu'il célébra dans plusieurs de ses poésies.

A l'occasion de la découverte du recueil de chants où se trouvent un *Gloria in excelsis* du pape Léon IX, une séquence de la *Sainte Croix* d'Hermann Contract, une autre séquence *De Beata virgine Maria* du moine Henri, un morceau profane avec ce titre : *Versus atque notas Herimannus protulit*

istas, et enfin la séquence *Victimæ Paschali laudes* signée Wipo, le R. P. Anselme Schubiger donne une notice biographique sur ce dernier auteur, notice où se reflète une immense érudition, un amour profond de la science et un rare talent d'écrivain : en un mot, les précieuses qualités qui ont si justement illustré l'ordre religieux auquel il appartient. La lecture du travail littéraire de ce vénérable bénédictin a un charme tout particulier. Ici, point de traits d'imagination, de ces pointes prétendues spirituelles, point de digressions parasites. Se basant uniquement sur les faits, sa diction, toujours grave et douce, captive, persuade, émeut, et l'on s'incline respectueusement sous l'attrait puissant et irrésistible de la vérité.

Ainsi le document historique découvert à l'abbaye d'Einsiedeln fera cesser désormais tous les doutes qui ont existé au sujet de l'auteur de la séquence *Victimæ Paschali laudes*, et permettra, en même temps, de mieux apprécier l'état du chant ecclésiastique au XI[e] siècle, époque ou s'annonçait fortement la tendance au rhythme, dont les premiers préceptes allaient être formulés par l'esprit méthodique de Francon de Cologne.

1858. — Publié par le *Courrier de Tarn-et-Garonne,* reproduit par le *Propagateur.*



LES SPECTACLES AU MOYEN-AGE.

LES MYSTÈRES.

L'idée et le goût des spectacles nous sont venus des anciens. Si l'histoire nous dit que les Romains empruntèrent leurs premiers jeux scéniques à la Grèce, elle nous apprend aussi que le théâtre du moyen-âge avait également sa racine dans l'antiquité païenne.

Mais ces spectacles, importés des contrées d'Orient, chez les nations occidentales en des temps différents, étaient appelés à des destinées bien opposées. Emanés d'abord du sentiment religieux et de pratiques purement liturgiques, puisque le théâtre grec commença par un hommage rendu au culte de Bacchus, et le théâtre romain par les cérémonies funèbres après une contagion, ils devaient s'inspirer du mouvement de la civilisation des sociétés qui se succédaient. La régénération morale amenée par le

christianisme leur réservait surtout une nouvelle phase. L'idée mondaine germant toujours à côté de l'idée religieuse, ces deux idées allaient se développer, grandir à l'éclosion intellectuelle et artistique des diverses époques, et fournir les éléments aux deux théâtres du moyen-âge, théâtres si distincts par leur caractère et par leur objet.

Les spectacles du moyen-âge se présentent donc ici comme le jalon intermédiaire entre les jeux scéniques de l'antiquité païenne et ceux de notre époque.

Cependant, malgré les rapports sensibles qui existent entre l'ancien théâtre grec et latin et notre théâtre actuel, malgré les liens de succession qui relient les œuvres de Corneille, de Racine, de Molière et de Voltaire aux œuvres si remarquables d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, d'Aristophane, de Sénèque, de Plaute et de Térence, plusieurs historiens du théâtre français ont voulu voir exclusivement dans les *drames religieux* joués au moyen-âge par les confrères de la passion, dans les moralités données par les clercs de la Basoche, et dans les *sotties* ou *facéties* réprésentées par les Enfants Sans-Souci, l'unique berceau de la tragédie, du drame et de la comédie modernes.

Il est certain que ce fut à la suite des croisades, c'est-à-dire au moment de l'apparition de ces spectacles à Paris (XIIIe siècle) que le goût des Français pour les représentations scéniques, soit religieuses, soit mondaines, se manifesta d'une manière

plus sensible. Mais, est-ce la une raison suffisante pour passer sous silence la corrélation de notre théâtre avec l'ancien théâtre grec et latin? Si les écrivains dramatiques du moyen-âge, comme la forme de leurs compositions semble l'indiquer (il s'agit plus particulièrement de ceux qui ont écrit en langue romane, car il est prouvé que les auteurs d'ouvrages latins connaissaient les anciens), si ces écrivains, disons-nous, ont perdu de vue les chefs-d'œuvre de l'antiquité, peut-on judicieusement en conclure qu'ils les ignoraient entièrement? Si le plan de leurs œuvres se montre presque à l'état d'essai, c'est-à-dire prolixe, diffus, obscur, indécis, ne serait-ce point quelquefois l'effet de la nature du sujet, et aussi de ce besoin qu'ils croyaient impérieux d'offrir à leur auditoire, éminemment populaire, un grand spectacle, aux plus vastes proportions, capable de l'impressionner vivement et d'exciter son admiration par le pathétique, la hardiesse, la vivacité et la variété des tableaux?

Nous pensons, nous, qu'il serait peut-être plus sage de considérer les œuvres dramatiques des XIV et XVe siècles au seul point de vue de leur destination, et de s'arrêter beaucoup plus au fond qu'à la forme; de ne point oublier que la langue populaire, la langue romane, bégayait à peine ses premiers mots; de se rappeler que la poésie, qui prenait pour type invariable le *Roman de la Rose*, cherchait encore son chemin; enfin, de ne voir, avant tout, dans l'ensemble de ces œuvres, que l'expression

fidèle de l'état moral de ce temps de foi vive et de naïve simplicité, et surtout une préparation à la transformation scénique qui s'annonçait avec le nouvel ordre social.

Mais, quoi qu'il en soit de ce point historique et littéraire, nous devons constater que s'il a été donné aux auteurs éminents du siècle de Louis XIV de reculer les horizons de l'art dramatique et de créer des types à jamais immortels, c'est surtout en étudiant avec soin les œuvres qui firent jadis les délices et la gloire d'Athènes et de Rome, et en puisant à cette source pure et féconde du beau antique, dont la limpidité nous charme encore à travers les âges.

Il semblait donc réservé à l'époque de la renaissance des lettres de renouer le fil de la tradition littéraire et dramatique que les siècles de perturbation sociale avaient vu se rompre. Or, grâce à quelques intrépides travailleurs du champ de la pensée, qui ont illustré les XVIe et XVIIe siècles, il nous est permis aujourd'hui de suivre aisément la filiation qui existe, non-seulement entre notre théâtre et celui du moyen-âge, mais encore entre celui-ci et les représentations scéniques des temps anciens. Et, disons-le tout d'abord, c'est particulièrement en ce qui concerne les spectacles religieux qui furent un instant adoptés par l'Église, que cette filiation a paru inspirer quelques doutes; aussi les traits historiques qui nous éclairent sur ce point nous ont-ils semblé mériter d'être recueillis et mis

en lumière. « On a longtemps rapporté aux croisades, nous dit un écrivain sérieux, l'origine des *mystères;* mais il est maintenant reconnu que bien avant ces expéditions d'outre-mer, il avait été fait plusieurs essais de ces sortes de compositions, qui durent naturellement suivre les représentations liturgiques introduites dans les églises avec la propagation du christianisme. » Nous ajouterons, nous, que l'assertion de cet écrivain n'est point une vaine hypothèse : l'histoire est là pour confirmer ce fait dans toute sa plénitude.

En effet, dès le IIe siècle de notre ère, on voit une sorte de tragédie grecque, ayant pour titre : *Moïse* ou la *délivrance des enfants d'Israël d'Egypte*, tragédie composée par le poète Ezéchiel, hébreu d'origine, et qui fut traduite en latin à la fin du siècle suivant, d'abord en prose, puis en vers, par Frédéric Morel.

Mais c'est surtout au IVe siècle que le beau génie poétique de saint Grégoire de Nazianze fait les plus constants efforts pour créer des tragédies sacrées et les opposer aux œuvres dramatiques des anciens Grecs (1).

Ce IVe siècle nous montre aussi un drame du même genre intitulé *le Christ souffrant*, drame que l'on a attribué à la plume éloquente de saint Jean-Chrysostôme.

(1) On sait que les Hébreux n'eurent point de spectacles ; ils les considérèrent comme contraires à leur loi, à leur religion, et comme dangereux pour les mœurs.

Un peu plus tard, saint Grégoire de Tours, nous apprend *(De gloria confessorum)* qu'en l'année 587, aux funérailles de sainte Radegonde, reine de France, et fondatrice de l'abbaye de Sainte-Croix, de Poitiers, où elle mourut, les religieuses de ce monastère, au nombre de deux cents, chantèrent une scène funèbre dialoguée autour de son tombeau.

Les œuvres de saint Isidore, de Séville, au VII[e] siècle, nous fournissent également un dialogue intitulé *Conflictus vitiorum et virtutum*, sorte de prélude aux moralités qui fleurirent au XV[e] siècle.

Enfin, sous les rois de la seconde race (1) jusqu'au XI[e] siècle, on vit paraître successivement les spectacles d'où sortirent la *Fête des Fous*, *le Drame d'Abraham*, la pièce des *Vierges sages* et des *Vierges folles*, la *Liturgie bouffonne* et les *Danses sur les tombeaux des cimetières*, origine de la fameuse *Danse macabre*.

A l'égard des mystères, qui vont nous occuper

(1) Charlemagne bannit de son empire les Jongleurs et les Farceurs. Cependant, peu de temps après le règne de ce glorieux monarque, on donna quelques représentations d'actions saintes dans les églises. Durant la semaine-sainte le clergé s'étudia à donner au peuple le spectacle le plus pathétique et le plus grand en faisant exécuter la Passion en partie. Un personnage, couronné d'épines, était au milieu de l'autel et chantait ce que devait dire Jésus; d'autres représentaient les disciples; on choisissait au sort entre les serfs, un roux, qui, sous le nom de Judas, donnait à son maître le baiser de trahison; on y voyait Malchus; un homme fort laid, habillé en femme, faisait la servante du gouverneur; le grand prêtre Caïphe, Pilate, Hérode, y jouaient leur personnage: un chœur de Juifs chantait le *crucifige*; on y plaçait Barrabas; Simon

plus spécialement dans cette Étude, nous devons dire que si leur fond, bien moins que leur forme, annonçait l'apparition prochaine de l'*Oratorio*, on pouvait y découvrir encore mieux l'indice du drame lyrique moderne. Dans l'économie de ces œuvres, souvent beaucoup plus dramatiques que littéraires et dont les proportions étaient presque incommensurables, ne trouve-t-on pas le livret, l'emploi de la musique vocale et instrumentale, le jeu des acteurs, la variété des rôles, le concours de la multitude formant le chœur, la pompe de la mise en scène, les machines, les décors, le ballet et tous les accessoires propres à faire ressortir les nombreuses péripéties du drame que l'auteur a voulu dérouler aux yeux du spectateur?

Il nous paraît, toutefois, que dans les deux derniers siècles (XVII[e] et XVIII[e]), si éminemment littéraires, l'étude du spectacle religieux, adopté jadis par les Confrères de la Passion, a moins préoccupé nos littérateurs que celle du théâtre grec et latin ; sa signification et sa portée lyrique nous semblent surtout avoir été faiblement appréciées. C'est aussi ce qu'avait remarqué, avant nous, mais

le Cyrénéen, les Saintes femmes, le bon et le mauvais larron, les bourreaux armés de fouets et de clous, etc. — Le peuple fondait en larmes. Malheur à l'enfant d'Israël qui se serait trouvé dans la rue lorsqu'on sortait de cette pieuse tragédie. Ce fut là le prélude des *Mystères* qui, plus tard, furent joués dans les églises, dans les cimetières et dans les places publiques, avec l'appareil des machines et de la musique (*Le Mimographe*, p. 367).

à un autre point de vue, un érudit, Onésime Le Roy, qui en a fait tout récemment l'objet d'une étude spéciale (1). Cependant, la corrélation réelle que nous avons cru remarquer entre les *mystères* et notre *drame lyrique* mérite quelque attention.

En examinant attentivement quelques-unes de ces œuvres dramatiques des XIVe et XVe siècles, nous y avons remarqué particulièrement : 1° le caractère et l'ordonnance du poème ; 2° la disposition de la scène et l'action des acteurs ; 3° la coupe de certaines strophes destinées au chant ; 4° la part réservée à la musique vocale et instrumentale. Or, ce sont là les points principaux sur lesquels nous allons jeter un rapide regard, car, quoique le sujet soit vaste et entraînant, nous n'oublierons pas qu'il s'agit ici d'une simple communication académique, et, mieux encore, que pour nous comme pour les anciens auteurs, il est toujours bon d'éviter la prolixité.

Et d'abord, établissons la différence caractéristique qu'il y eut entre les *mystères* et les *moralités*, différence qui ressortait du fond de l'œuvre, de sa couleur générale, et des lieux où les représentations en étaient faites.

Le sujet des mystères était ordinairement tiré de la Bible ou du Nouveau Testament. Destinés à

(1) Onésime Le Roy. *Études sur les Mystères*, in-8°, Paris, Hachette, 1837.

impressionner vivement les spectateurs, ces drames pieux empruntèrent leurs effets scéniques à des épisodes historiques du peuple hébreu ou au souvenir de la Terre-Sainte. Les scènes si douloureuses et si émouvantes du Calvaire fournirent surtout des péripéties sans nombre qu'on se plut à explorer. Aussi le mystère de *la Passion* parut-il le plus beau, le plus complet, le chef-d'œuvre du genre. Il devint le type par excellence.

La représentation du mystère de *la Passion* était donc, par cela même, le spectacle préféré et le plus souvent offert à l'empressement du nombreux public à qui il était destiné; et c'est aussi ce qui contribua à donner à la confrérie de ce nom une prééminence marquée sur les autres associations qui s'élevèrent à cette époque. On sait que les corporations industrielles furent nombreuses, et que, dans certaines localités, elles se livrèrent, pour la plupart, à la représentation des mystères.

Ainsi que les représentations liturgiques que le culte catholique avait adoptées aux premiers siècles de son établissement, l'exécution des mystères eut lieu d'abord dans les principales églises, où un théâtre était élevé à grands frais pour ces sortes de solennités. Mais, en France, par l'effet du développement et du progrès de la langue romane, le cadre de ces compositions dut s'élargir; il prit bientôt des proportions telles, qu'il ne fut plus possible d'en donner les représentations dans l'intérieur des églises. On dressa alors les théâtres dans les parvis ou

dans les cimetières, et, plus tard, sur les places publiques (1).

Les *moralités* furent aussi des compositions dramatiques en vers et à grand spectacle, mais dont le sujet, pris en dehors des textes sacrés, était toujours allégorique. On y personnifiait les idées les plus abstraites, telles que l'esprit, la charité, la justice, le monde, le temps, la vie humaine, etc. etc. Etrangères par le fait à l'Ecriture sainte, ces pièces aboutissaient néanmoins à un point de morale qui en était le principal objet. Or, c'était particulièrement par ce point de morale que les moralités se rattachaient aux mystères, comme elles se lient à notre théâtre actuel, car, ainsi que l'a démontré M. Saint-Marc Girardin, dans une étude publiée par la *Revue des Deux-Mondes*, notre théâtre, quoique mondain, n'est point irréligieux par essence, et doit avoir pour but constant la mise en lumière du triomphe de la vertu sur le vice, et, partant, l'épuration et le progrès des mœurs.

Les moralités étaient jouées à Paris par les clercs de la Basoche ou clercs de procureurs, qui avaient été mis en corporation ou confrérie en 1303, par une ordonnance de Philippe-le-Bel. Cette corpora-

(1) Il fut un temps où le clergé considérait les mystères comme essentiellement religieux : ils s'associait même à leur représentation; selon l'importance et la longueur du mystère qu'on devait jouer, on avançait la grand'messe ou l'on retardait les vêpres, pour que tous, prêtres et laïques, pussent y assister. Si le temps paraissait douteux le matin, on faisait des prières publiques afin d'obtenir que le temps se mît au beau.

tion des Basochiens, devenue célèbre, et qui se distingua tout d'abord de celle des Confrères de la Passion par ses tendances vers la licence des mœurs, donna ses représentations dans la grande salle du palais, aujourd'hui le Palais de justice. C'est là que l'esprit facétieux et satirique de ses membres trouvait de vives sympathies, et surtout un écho fidèle dans cet auditoire tout français, riche de perspicacité et de désinvolture, et toujours avide de gaîté et de traits incisifs.

Plusieurs manuscrits ornés de peintures, selon l'usage de ce temps, permettent de se rendre compte de la disposition du théâtre destiné aux représentations des mystères. C'était une vaste machine composée d'un certain nombre d'échafauds superposés, formant plusieurs étages, subdivisés en divers compartiments, dont l'ensemble donnait l'aspect d'une grande maison. Pour donner une idée de son importance et de l'extrême variété de tableaux qu'on offrait aux yeux du spectateur, nous empruntons la description du théâtre qui servait pour la mise en scène du mystère de l'*Incarnation et de la Nativité* de N. S. J.-C., joué en 1474.

« Les échafauds furent dressés sur une grande place publique. Dans la partie orientale étaient représentés Nazareth et le Paradis. Le Paradis était toujours la partie la plus élevée; on le nommait aussi la *volerie*, parce que c'était là que voltigeaient les anges. Il offrait un salon resplendissant, décoré de guirlandes : Premièrement est Paradis ouvert, fait

en manière de trône, au milieu duquel est Dieu, en une chaire parée, et, au côté dextre de lui, Paix, et sous elle, Miséricorde; au senestre, Justice, et sous elle, Vérité; et tout autour d'elles, neuf ordres d'anges, les uns sur les autres.

« On remarquait dans Nazareth la maison des parents de la sainte Vierge; l'on y distinguait l'oratoire de cette future reine des cieux; on y voyait aussi la demeure d'Elisabeth. Du côté du couchant on avait élevé d'autres échafauds, destinés à figurer Jérusalem, Bethléem et Rome. Sur celui de Jérusalem on voyait le logis de Siméon, le temple de Salomon, la demeure des Vierges, l'hôtel de Gerson, scribe, le lieu du peuple païen et celui du peuple juif. A Bethléem, on distinguait la demeure de Joseph et de ses deux cousines, la crèche, l'endroit où l'on payait le tribut, le champ des pasteurs. Sur l'échafaud de Rome, on avait figuré le château du prévost de Syrie, le temple d'Apollon, la maison de la sibylle, le palais du prince, la synagogue, le lieu où l'on recevait le tribut, la chambre de l'empereur, son trône, une fontaine, le Capitole. Sur le devant du théâtre, dans la partie la plus basse, l'enfer était représenté par une énorme tête de dragon, dont la gueule, assez large pour recevoir plusieurs personnages à la fois, s'ouvrait ou se fermait quand les diables voulaient y entrer ou en sortir. Les limbes, ou séjour des patriarches qui attendaient le Messie, étaient placées au-dessus de l'enfer; c'était une grosse tour carrée, environnée

de barreaux, à travers lesquels on pouvait voir les âmes bienheureuses. »

Des écriteaux indiquaient aux spectateurs la destination de ces divers échafauds, ainsi que le détail de ce qu'ils contenaient, et avant de commencer la représentation, les acteurs se montraient tous à la fois dans chaque partie de cette vaste décoration.

Le jeu des machines, toujours important pour les effets scéniques et pour l'illusion que la représentation théâtrale doit avoir pour objet, présentait parfois des mouvements d'une extrême hardiesse; il témoignait même souvent d'une certaine profondeur de conception et d'une habileté d'exécution peu ordinaire. « De notre temps, nous dit Castil-Blaze (1), nos baladines, suspendues à des fils de laiton, et tâchant de voltiger avec plus ou moins de lourdeur et de gaucherie, sont considérées comme un des progrès de notre siècle; mais les confrères de la Passion montraient bien plus de courage, de patience et de dévouement pour obtenir les applaudissements du public, en donnant à leur action une vigueur dramatique d'une effrayante vérité. »

Nous trouvons cette opinion de Castil-Blaze corroborée par un auteur dont le témoignage mérite d'être cité.

D'Autreman, historien du XVI[e] siècle, et témoin oculaire de la représentation du mystère de *la Passion*, en vingt-cinq journées, qui fut faite à Valen-

(1) Dom Calmet, *Histoire de Lorraine.* — Castil-Blaze, l'*Opéra italien*, p. 42-43.

ciennes par les seigneurs Bongion et Artisan, rapporte que le jeu des machines était vraiment surprenant : « On y vit paraître, dit-il, des choses étranges et pleines d'admiration. Ici, Jésus-Christ se rendait *invisible ;* ailleurs, il se transfigurait sur la montagne du Thabor ; l'éclipse de soleil, le tremblement de terre, le brisement des pierres et les autres miracles advenus à la mort de notre Sauveur, furent représentés avec de nouveaux miracles. »

Quoique à cette époque les règles scientifiques de la mécanique et de la statique fussent à peine formulées, et que les données que l'on possédait sur cette science se montrassent beaucoup plus pratiques que théoriques, les hommes spéciaux comprendront néanmoins tout le mérite qu'il y avait à enlever ainsi les personnages de la scène au moyen de contrepoids jusqu'à une certaine hauteur, et à les y maintenir pendant un temps assez considérable. Ces effets d'équilibre étaient bien de nature à causer la surprise aux spectateurs qui, instinctivement, mesuraient tout le danger de semblables tours de force. Il y avait même, de la part des acteurs, au moins du courage à se charger de certains rôles : par exemple, dans le mystère de *la Passion*, par Jehan Michel, dont nous allons bientôt nous occuper, lorsque Satan a offert de porter Jésus sur le sommet du temple, l'auteur dit : « Icy se mest Jésus sur les épaules de Satan, et par un souldain contrepoys sont guindez tous deuls à mont sur le haut du Pinacle. »

Dans la scène de la transfiguration, Jésus devait demeurer suspendu en l'air pendant un débit de cent vingt-huit vers. Et, au dernier acte du drame, depuis le moment où l'on élevait la croix, jusqu'à celui où l'on en détachait le corps pour le descendre, il ne se débitait pas moins de treize cents vers; si l'on joint au temps exigé par ce long récit le temps que réclamaient aussi les diverses opérations inhérentes au jeu des machines et aux repos indiqués par la disposition de la pièce, on voit, ainsi que le remarque Castil-Blaze, que l'acteur qui jouait le rôle du Christ devait rester au moins deux heures crucifié (1). Aussi devenait-il humainement impossible à un même acteur de se charger seul de ce rôle. Il en était de même de quelques autres rôles, qu'on avait le soin de diviser en plusieurs parties, et dans lesquels un nouvel acteur se substituait à celui qui avait déjà paru.

La représentation d'un mystère était un grand événement religieux et artistique : c'était un honneur d'y prendre part. Nous voyons que les principaux acteurs étaient choisis avec soin par le maire, les échevins, et, sans doute, aussi par une commission spéciale, plus apte à en apprécier le mérite. Les divers rôles étaient distribués longtemps avant la représentation pour qu'ils fussent étudiés sérieusement et que l'exécution pût en être satisfaisante. Les acteurs choisis s'engageaient formellement à

(3) Castil-Blaze, *Théâtre italien*, p. 43.



remplir le rôle dont ils s'étaient chargés : « Ils s'engageaient par corps et sur leurs biens à parfaire l'emprise. » A cet égard on les obligeait à prêter serment devant qui de droit, afin qu'ils se considérassent comme moralement attachés à la compagnie, à laquelle, de ce moment, ils aliénaient et leur talent et leur bonne volonté : « et euls obligiés pardevant hommes de fiefs et notaires de jouer es jours ordonnez, et de comparoistre les jours de représentation à sept heures du matin pour recorder (répéter) sus peine de six sous des Pays-Bas. »

Les jours que durait la représentation étaient des jours fériés, et, à ce sujet, il était publié à son de trompe « que nul ne fust si osé ni si hardy de faire œuvre mécanique en la ville l'espace de jours en suivant esquels on devait jouer le mystère. » Le nombre des acteurs ou figurants se portait quelquefois jusqu'à six cents.

Plusieurs auteurs, prenant leur point de départ du moment de l'apparition du mystère latin de la *Résurrection*, ont dit que les représentations de ces sortes de pièces avaient commencé au XI[e] siècle ; Mais la Société des Bibliophiles de Paris a fait connaître récemment plusieurs drames religieux du X[e] siècle, également en latin, que Hroswith, religieuse d'un couvent de Gandersheim, en Allemagne, fit représenter par ses sœurs en religion. Nous devons avouer que le point historique relatif à l'apparition et à la mise en scène des mystères que l'on a attribués à cette époque nous avait toujours

paru un peu nébuleux. Aujourd'hui, grâce à la louable persévérance de quelques archéologues ou musicographes, en tête desquels il faut placer Onésipe Le Roy, la lumière s'est faite. Ainsi, aux drames religieux de Hroswith et de la *Résurrection* viennent s'ajouter en date successive, complétant l'époque hiératique, comme l'a nommée M. Magnin, celui des *Vierges sages* et des *Vierges folles*, mi-latin et mi-roman, dont nous avons déjà parlé, et celui de *Sainte Catherine*, pièce en rimes latines, qui parut en 1148.

Ecrit et joué en France, le mystère de *Sainte Catherine* fut exporté en Angleterre; voici à quelle occasion :

Geoffroi, originaire du Mans, en Normandie, auteur de ce mystère, fut appelé à Dumtable par l'abbé de Saint-Alban pour y régir le collége. Il profita de son séjour dans cette ville pour y faire représenter l'œuvre dramatique qui avait déjà causé tant de sensation en France. Rien ne fut négligé pour donner à cette représentation tout l'éclat dont elle était susceptible. L'histoire nous dit que les acteurs revêtirent les ornements sacerdotaux de l'église de Saint-Alban, et que ces ornements furent entièrement consumés dans l'incendie qui éclata pendant la représentation.

Mais c'est surtout dans le siècle suivant (XIII[e]) que les diverses corporations qui devaient jouer les mystères s'organisèrent, non-seulement en France et en Angleterre, mais encore en Italie, en Espagne, dans les Pays-Bas et en Allemagne. S'il nous était

permis de nous étendre un peu dans nos citations, nous dirions comment la représentation de l'*Enfer*, qui eut lieu en Toscane sur la rivière de l'Arno en 1304, et qui fut marquée par un événement si désastreux (1), donna au poète Dante l'idée de son magnifique poème *La divine comédie;* nous nous arrêterions aussi sur l'importance de la Compagnie des *Gonfalonieri* de Rome, digne émule de la Confrérie de la Passion de Paris ; nous montrerions également l'heureuse influence artistique de la confrérie de Saint-Luc, à Anvers et dans les Pays-Bas; mais nous nous contenterons de mentionner seulement ces faits historiques.

Ces représentations eurent bientôt une vogue inouïe, et les XIIIe et XIVe siècles virent paraître successivement les mystères de *Saint Nicolas*, de *la Passion*, et plusieurs autres, qui eurent une grande influence sur notre littérature dramatique.

Ce fut particulièrement à Paris et dans le Nord de la France, où la muse poétique s'est toujours montrée plus grave que dans le Midi, que les représentations des mystères donnèrent lieu aux plus belles solennités scéniques. Cependant, vers la fin du XVe siècle, ces représentations furent moins suivies. L'Eglise, qui en avait fourni l'idée, dut l'abandonner. Ces spectacles avaient d'abord préparé les esprits pour les Croisades; mais, au retour de ces expéditions, reprenant le jeu des mystères, on

(1) La foule immense qui vint admirer les merveilles diaboliques chargea le pont de telle sorte qu'il s'écroula.

dut en élargir le cadre. De ce moment la masse populaire voulut avoir part aux choses intellectuelles. Assurément c'eût été bien, sans l'abus qui se glisse partout, car, quittant l'église pour la place publique, ce spectacle allait perdre de sa gravité. Bientôt les hommes de métier, ces fléaux de l'art, voulurent l'exploiter. Or, placé dans ces nouvelles conditions, il fallut plaire, amuser; il fallut avoir du succès, et l'esprit qui avait donné le style farci à la littérature, et le mélange de chants liturgiques et d'airs mondains dans le lieu-saint; l'esprit qui devait faire jaillir, un peu plus tard, du magique pinceau de Rubens, des teintes hétérogènes, délayées dans les éléments opposés du sacré et du profane; cet esprit de licence, comme un miasme impur et délétère, se glissa dans la composition des mystères, qui ne furent dès-lors qu'un dégoûtant assemblage de religieux et de bouffonnerie (1). En 1545, la représentation en fut formellement interdite par un édit de François Ier. Disons, toutefois, qu'en Espagne, où les abus licencieux ont toujours eu une racine plus profonde, ces sortes de représentations continuèrent jusqu'au commencement du siècle dernier : les œuvres que Calderon a écrites et qui portent le titre de *Autos sacramentales* (actes sacramentaux) ne sont en réalité que des imitations de nos anciens drames religieux.

Le poème des mystères était à la fois épique,

(1) Ce fut sous le règne de Charles VIII que les mélanges eurent une grande vogue; on les appelait: *Jeux de pois pilés*

lyrique et dramatique ; il avait pour éléments constitutifs les récits ou narrations, le chant et la déclamation. La disposition des vers avait donc ces trois points d'exécution pour objet; souvent le mystère était précédé ou suivi d'un sermon, lui servant de prologue ou d'épilogue, résumant la morale de l'œuvre.

Comme les compositions purement littéraires de cette même époque appelées *Romans* ou *chansons de Gestes*, ces poèmes furent d'une extrême prolixité ; leur étendue était presque fabuleuse. Il devait en être ainsi, puisqu'ils formaient, non-seulement le cadre de la partie lyrique, mais encore l'exposition de tous les détails épisodiques. Et d'ailleurs, observons que le poète et l'artiste furent bien à cet égard l'expression de leur temps et de la confusion qui y régnait, chargeant trop leurs ouvrages de détails et d'ornements, confondant tous les styles, depuis le sublime jusqu'au burlesque, mêlant toutes les idées sacrées et profanes, et, malgré leurs écarts, se résumant tous deux au Calvaire et à son salutaire enseignement.

Le défaut capital de ces sortes de poèmes était, par cela même, le manque d'unité. L'auteur accumulait dans une même œuvre une foule d'épisodes presque étrangers au sujet principal, et loin de rechercher, comme on l'a fait dans notre théâtre moderne, l'unité de temps et de lieu, il semblait ne s'attacher qu'à la variété des tableaux et à l'effet dramatique qu'ils devaient produire.

Pour donner une idée de la coupe des vers que le poète a offerts au compositeur, nous allons prendre quelques extraits dans les deux œuvres caractéristiques du théâtre du moyen-âge : le *Jeu de saint Nicolas*, et la *Passion ;* l'un, comme première manifestation du drame proprement dit; l'autre, comme développement complet du système théâtral suivi à cette époque.

Jehan Bodel, auteur du mystère ou drame sacré intitulé *Li jus de saint Nicolaï* (le jeu de saint Nicolas), était d'Arras. Il écrivit cet ouvrage vers 1260. Il fut, par conséquent, le contemporain et le compatriote d'Adam de Lahale. Il s'inspira d'une épisode de l'expédition malheureuse que fit saint Louis en Terre-Sainte, le massacre des chrétiens à Mansourah, et il attribua à saint Nicolas un grand miracle, la conversion du roi d'Afrique. Selon Onésipe Le Roy, Jehan Bodel réunit dans cette composition toutes les qualités du véritable drame, dont les pièces latines antérieures n'avaient encore montré que le germe. « Ce fut là, dit-il, notre première tragédie nationale. » Nous ferons remarquer cependant, qu'Onésipe Le Roy est ici en dissidence avec l'opinion du plus grand nombre de nos historiens, qui fixent l'origine de notre théâtre à l'année 1402, époque de l'établissement de la Confrérie de la Passion à Paris; ce serait donc à un siècle et demi plus tôt qu'il faudrait porter cette origine. Disons aussi qu'il avait déjà paru une pièce latine ayant pour titre : *Tétralogie de saint Nicolas*, mais que

cette pièce n'avait aucun rapport avec l'œuvre, en langue vulgaire, dont nous nous occupons.

Après nous avoir fait assister aux diverses scènes préparant l'affreux malheur qui va frapper le comte Robert d'Artois, frère de saint Louis, et ses compagnons d'armes, victimes, hélas! de leur imprudent courage, l'auteur nous montre tout le lyrisme de la foi chrétienne dans l'infortune. En face de la mort, l'intrépide et pieux Robert adresse à ses soldats les vers suivants :

Par Dieu, serés tous détranchiés ;
Mais la haute couronne arés.
Je m'en vois à Dieu! Demourés.

« Je vous promets au nom de Dieu, que vous serez tous taillés en pièces ; mais vous posséderez la haute couronne. Je retourne à Dieu. »

Pour établir le contraste, Jehan Bodel met en scène un vieux chrétien qui, dans une prière mentale, et au moment d'être massacré, implore la protection de saint Nicolas, et, pendant ce temps, il fait dire par un crieur public l'annonce de vin à vendre en ces termes :

Sans nul mors de pourri ne d'aigre,
Seur lie court et sec et maigre,
Cler, con larme de péchiour,
Croupant seur langue à l'échéour;
Autre gent n'en doivent gouster.

« Sans aucun mauvais goût et doux, il court



sur la lie sec et pur, clair comme les larmes d'un pécheur, et s'arrête au palais du gourmet : il faut l'être pour en goûter. »

Le roi barbare s'étant converti à la foi chrétienne, et mettant particulièrement sa dévotion en saint Nicolas, veut que trois de ses principaux officiers se convertissent aussi. Le dialogue suivant s'établit entre le roi et ses officiers :

DEUX OFFICIERS :

Rois, puisque converti iés (tu es),
Nous qui de toi tenons nos fiefs,
Nous convertirons-nous.

LI ROIS (LE ROI) :

Ségneur, metèz-vous à genous;
Si con j'é fai, faites tous troi.
Jou l'otroi bien, et jou l'otroi,
Que tous soions bons crestiens,
Saint Nicolaï obedien (obéissons à Saint-Nicolas).
Car mout sont grandes ses bontés.

Plusieurs passages de ce mystère prouvent que Jehan Bodel savait passer du grave au doux, et qu'il sentait que la variété de rhythme et de mesure était nécessaire à la poésie et à la musique, selon le sentiment à exprimer, ce dont bon nombre de poètes ne tiennent pas assez compte, même au XIX[e] siècle.

Comme tous les sujets vastes, riches de péripéties, s'adressant également au cœur et à l'esprit, le sujet de la Passion eut le privilège d'enflammer l'imagination de plusieurs poètes de cette époque. La première œuvre dramatique qui parut sur ce

magnifique texte fut le mystère de *la Passion*, joué à Paris en 1402, et qui donna lieu à la création de la confrérie pieuse de ce nom. Cette confrérie fut fondée par lettres patentes de Charles VI. Elle s'établit d'abord près de l'emplacement de la porte Saint-Denis, dans le couvent de la Trinité, et, en 1534, d'autres disent en 1545, elle acheta le terrain de l'ancien hôtel de Flandre, où sont maintenant les rues Jean-Jacques Rousseau, Coquillière et des Vieux-Augustins, et y construisirent un théâtre.

Le manuscrit de cette première œuvre, si précieux pour notre histoire littéraire, est demeuré enfoui dans quelque bibliothèque particulière. Cependant Onésipe Le Roy croit en avoir découvert tout récemment une copie, mais résumée, à la bibliothèque de Valenciennes. Le poème de ce premier mystère fut retouché en 1486, la première partie par un anonyme, et la deuxième par Jehan Michel, œuvre qui forme en tout 67,000 vers. C'est ce poème, ainsi retouché, qui est devenu le Mystère de *la Passion* par Jehan Michel, docteur médecin d'Angers, poète qui a laissé aussi les mystères de la *Conception* et de la *Résurrection*, deux compositions également très-importantes.

Le mystère de *la Passion*, par Jehan Michel, se jouait en vingt-cinq journées; il fut représenté à Paris et à Angers. Celui du manuscrit de Valenciennes se divisait en vingt journées et se composait seulement de 40,000 vers, ce qui était encore, assurément, un abrégé passablement étendu.

Dans le mystère de *la Passion*, du manuscrit de Valenciennes, Dieu le Père ouvre la scène par cet exposé de son essence :

> Moy manant (stable) en éternité,
> Dieu de inaltingible équité,
> Je crée ensemble toute chose
> Par effluxion de bonté,
> Lumière que à mon gré compose
> Soit faicte en instant, et sans pose,
> Spirituelle corporelle,
> Première luisant plus que rose,
> C'est angélicque que jalose,
> Et fay toutte intellectuelle. »

Ce début, qui doit se résumer dans le *Fiat lux*, donne déjà une idée de la lourdeur et de la prolixité qui attendent l'auditeur; néanmoins l'on rencontre assez souvent des strophes d'un bon rhythme pour la musique. Après que Dieu a expliqué tout ce qu'il a voulu faire pour l'homme, Lucifer s'en émeut, il fait un appel forcené à tous ses confrères maudits. Il y a là une scène de diables des plus désordonnées.

Mais voici une scène des noces de Cana, qui se fait remarquer par la franchise du ton bachique qui y règne. Lorsqu'il a été bien constaté par tous les convives que le vin a manqué, et qu'on présente celui que Jésus-Christ vient d'obtenir par son premier miracle, tous ces francs-buveurs, qui sont en grand nombre, font la moue. L'un d'eux jure *de n'en pas mouiller ses dents* ; un autre, goguenardant, ajoute :

> Je croy que tels frians museaux,
> Comme nous, n'y feront pas presse ;

Passant le vase à son voisin :

Or, tenez, Architriclin... Qu'est-ce ?
Goûtés, puis en faictes rapport.

Architriclin, plus intrépide et moins méfiant, déguste, et dit avec étonnement :

Ha ! vécy du vin le plus fort !
Le plus délié, le meilleur,
Le plus sec, plus cler en couleur
Qu'oncques langue d'omme gousta !
Oncques de vigne ne porta
Goute de vin plus délié.

Rassurés, alléchés et pressés par cette soif désordonnée du buveur, les autres en boivent et reconnaissent le miracle ; ils sont frappés d'admiration et de respect pour Jésus. Mais Abias, l'un d'eux, plus préoccupé de l'excellence du vin qui lui arrive d'une façon si inattendue, s'écrie avec une verve toute bachique :

Si scavoye faire ce qu'il faict,
Toute la mer de Galilée
Serait ennuyt (aujourd'hui) en vin muée ;
Et jamais sur terre n'aurait
Goute d'eau, ne pleuverait,
Rien du Ciel que tout ne fût vin.

On pourrait citer des strophes de chaque scène, où l'on reconnaîtrait que l'auteur a cherché la variété des effets, mais ces citations nous conduiraient trop loin. Passons les scènes conjugales et

d'intérieur, où les figures de *Joachim* et d'*Anne*, et surtout celle de l'Enfant Immaculée, se montrent avec tant de charme ; détournons nos regards du tableau sanglant de la décollation de saint Jean-Baptiste ; glissons sur les frivolités licencieuses de Madeleine, et hâtons-nous d'arriver à un moment solennel et vraiment lyrique, l'entrée de Jésus à Jérusalem. Remarquons combien ce triomphe diffère des triomphes ordinaires, et l'art avec lequel l'auteur, s'élevant sur l'aile des Prophètes, fait transparer le sombre avenir de la cité perfide, à travers la joie populaire.

Jésus s'adressant à Jérusalem :

Le peuple fait joye,
Mais mon cueur larmoye
Si tu laisse nue (abandonnée). »

Jayrus, un des principaux Juifs :

Fille de Syon,
En dévotion
Tu reçois ton Roy.

Jésus :

Lamentation,
Désolation,
Sur toy venir voy.

Ainsi que le remarque Onésipe Le Roy, on voit que les prédictions de Jésus, comme celles du Grand-Prêtre dans *Athalie*, étaient sans doute accompagnées de chants. La répétition d'un vers et le titre de

Ballade donné à la strophe suivante semblent, l'indiquer :

Hiérusalem, noble cité fleurie !
Temple de paix, sainct sanctuaire eslu !
Le temps sera sans doubte, tost venu...
Tes ennemys viendront autour de toy,
Pour te jecter en piteuse ruine ;
J'en ay pitié, j'en ay douleur en moy ;
Car trop mal vit en qui péché domine.
Hiérusalem; pleure, pleure ton Roy.
Tes ennemis te tiendront en aboy,
En te rasant jusques à la racine.
Après ma mort, plus n'aras de requoy (repos).
Car trop mal vit en qui péché domine.

Après ces vers, pleins de solennité et de tristesse, arrivent de jeunes enfants d'Israël, chantant des chœurs, et, disons-le en passant, qui auraient bien pu donner l'idée des chœurs d'*Athalie* et d'*Esther*. Des Pharisiens veulent chasser ces enfants du temple, mais Jésus leur adresse les *saintes paroles* de l'Évangile :

Ouy, de la bouche des enfans,
Parfaicte est de Dieu la louange...
Telle louange est mieux choisie,
Que n'est la vostre ypocrisie.

Suivent toutes les scènes de la Passion. Toutefois, nous croyons devoir citer encore les vers du chœur que les Anges viennent chanter après le *Consummatum est*. Au moment où la terre est enveloppée de ténèbres :

Fille de Syon !
Lamentation,
Désolation
Et confession

Prends pour ta lyesse !
Quand ton Roy te laisse
En fleur de jeunesse,
Ta couronne cesse...

Tu as trop meffaict
Quand huy as deffaict
Ton Christ, ton saulveur.
Pleure ton forfaict,
Congnois ton erreur,

O peuple mauldit,
Par erreur seduyt,
A péché conduyt,
Congnois ton offense,

Le Ciel s'obscursit,
Le jour souffre nuict,
La terre frémit,
Sentant telle oultrance.

Jehan Michel nous fournit aussi les indications suivantes, relativement à l'emploi de la musique, soit vocale, soit instrumentale, dans le Mystère de *la Passion*. Ces détails nous démontrent qu'il y avait des monologues descriptifs, des dialogues ou morceaux concertantes et des chœurs (1). Quant à la

(1) En Italie les premières pièces ornées de musique furent les *Mystères* (1440, à Rome). En 1500 les Papes avaient un théâtre à décoration. Léon X aima particulièrement ce genre de spectacle, et fit beaucoup pour ses progrès (Castil-Blaze, *Op. italien*, p. 21). Lors de la campagne que Charles VIII, roi de France, fit en Italie, on lui donna à Florence, dans l'église de Saint-Félix, une représentation de l'Annonciation de la Sainte Vierge, qui charma ce monarque. (*Vie et Pontificat de Léon X*, t. I, p. 205.)

L'arrêt du Parlement qui autorisa en France la représentation du *Mystère de l'Ancien Testament*, joué en 1442, imposait les obligations suivantes *aux maistres et entrepreneurs :*

« Pour l'entrée du théâtre, ils ne prendront que deux sols par personne, pour le louage de chaque loge, durant ledit *Mys-*

partie purement instrumentale, il est présumable qu'Onésipe Le Roy et quelques autres historiens devaient sans doute ignorer les détails que nous allons faire connaître lorsqu'ils ont écrit que l'orgue y tenait lieu d'orchestre. Il est vrai que l'orgue y était employé, mais non pas exclusivement (1).

Dans la première journée, à l'occasion du baptême de N. S. Jésus-Christ, car le Mystère de *la Passion* par Jehan Michel commence par cette scène, Dieu le Père dit qu'il veut honorer par un « signe haultain ce vertueux baptême. » Pendant que Jésus entre dans le fleuve du Jourdain, saint Michel chante un cantique. La cérémonie de l'immersion terminée, Dieu le Père témoigne son affection pour son fils : « Icy sort Jésus du fleuve, et se jecte à genoux devant Paradis. A donc parlé Dieu le Père, et le Sainct-Esprit descend en forme de coulom blanc sur le chef de Jésus. Puis retourne en Paradis, et est à noter que la loquence de Dieu le Père doit se prononcer entendiblement, et bien traict en trois voix; c'est à scavoir ung hault dessus, une haulte contre et une basse-contre bien accordées, et en cette armonie se doit dire toute la clause qui suit :

tère, que trente écus. N'y sera procédé qu'aux jours de fêtes non solennelles; commenceront à 1 heure après-midi, finiront à 5; feront en sorte qu'il ne s'en suive ni scandale, ni timulte; et à cause que le peuple sera distrait du service divin, et que cela diminuera les aumônes, ils bailleront aux pauvres la somme de dix livrés tournois. » (Levallée, *Hist. de Paris*, t. XI, p. 192.)

(1) Castil-Blaze, *Théâtre italien*, p. 45, 46, 47.

« Dieu le Père :

Celui-ci est mon fils amé Jésus
Qui bien me plaist, ma plaisance est en lui, etc. »

Après ce *trio*, Jésus se relevait de genoux et revêtait ses habillements, aidé par l'ange Gabriel et par saint Jean; pendant ce temps les anges chantaient un cœur sur une psalmodie qui rappelait les chœurs de la tragédie grecque.

Par une transition, on passait à un nouvel intermède. Maintenant c'était la scène du festin d'Hérodias, la danse de sa fille, suivie de la décollation de saint Jean-Baptiste, qui donnait lieu à l'apparition du ballet, et, par conséquent, à l'emploi exclusif de la musique instrumentale : « Icy se assied le Roy et la Royne et la fille ; icy se assient Rodrigue, Jayrus, Nicodesme, Pharès et Abiron, en une aultre table, et sonnent les Ménestriers. »

C'est vers la fin du repas qu'Hérodias commande à sa fille de danser, en lui disant que le Roi lui accordera un Don : « Icy commence à dancer, et sonne le tabourin, une entrée de Morisque (danse qu'on exécutait avec un grand nombre de grelots attachés aux jambes). Puis cesse un petit et la fille dance toujours, pendant que les seigneurs parlent, puis commence le tabourin dung Cordéon (prélude d'une danse imitée de la *Cordace* des Grecs). »

Après la décollation de saint Jean-Baptiste, et pendant que son âme descend aux limbes pour annoncer aux Patriarches leur prochaine délivrance, les anges chantent dans le ciel les louanges de ce

grand Prophète, et, bientôt après, les Patriarches font entendre un chœur d'actions de grâce : « Icy chantent ez limbes ung silete (chœur solennel). »

Dans l'acte de la tentation de Jésus par Satan, et lorsque le fils de Dieu est sorti vainqueur de cette embûche, les anges chantent ses louanges et le mystère de son sacrifice.

Dans la seconde journée (toujours du manuscrit de Jehan Michel), se trouvent les scènes de la mondanité de Madeleine. Nous y voyons que le compositeur y avait introduit des *madrigaux*, chantés par les galants, qui alternaient avec les *soli* que disaient Madeleine et les femmes d'atours. Ces divers morceaux de chant étaient soutenus par un accompagnement de *guiterne* (guitarre).

L'entrée dans Jérusalem, troisième journée, donnait lieu à un effet de musique au moyen de l'orgue : « Entrée en Jérusalem, Dieu le Père faict éclater l'intérêt qu'il prend à son fils. Icy se faict un doulx tonnaire en Paradis, de quelque gros tuyau d'orgue. ».

Les scènes du crucifiement amenaient une foule d'effets du jeu des machines, et ces effets devaient absorber presque entièrement l'attention des spectateurs. Après les sept paroles de Jésus-Christ sur la croix, qui formaient sept discours du plus haut pathétique, la musique devait s'effacer pour faire place à des émotions d'un autre ordre : « Icy se fera tremble terre, le voile du Temple se rompt par le meilieu et plusieurs morts tous ensevelis

sortiront hors de terre de plusieurs lieux, et iront de ça et de là. »

Enfin, après le *consummatum est*, les anges faisaient entendre le chœur prophétique adressé à l'ingrate Jérusalem, dont nous avons déjà donné les paroles (1).

Mais cette musique vocale et instrumentale, qui nous est encore presque entièrement inconnue, qu'était-elle au double point de vue de l'art religieux et de l'art dramatique (2). Etait-elle exempte de ce mélange hétérogène du sacré et du profane que nous avons déjà signalé en parlant de la poésie? Était-elle réellement religieuse dans toute l'acception du mot, ainsi que l'exigeait le texte auquel elle venait s'adapter? C'est ici surtout qu'une saine appréciation philosophique et esthétique aurait une grande valeur, vu l'état des esprits de cette époque de régénération sociale. L'heure de la Renaissance allait sonner; les lettres, les arts, travaillaient ardemment à cette rénovation intellectuelle; les éléments de l'art mondain empiétaient de plus en plus sur les éléments de l'art religieux; or, comment les compositeurs qui écrivirent la musique des Mystères se maintinrent-ils dans les limites de ces deux arts, prêts à entrer en conflit? C'est ce que

(1) Dans quelques Mystères on clôturait la représentation par l'exécution du *Te Deum* en musique.

(2) Nous disons seulement, au point de vue de l'art religieux et de l'art dramatique, car les œuvres de Lahale et de ses successeurs, nous fixent suffisamment sur l'état de la science à cette époque.

nous nous proposons de faire connaître lorsque nous serons en possession de documents spéciaux qui nous manquent aujourd'hui,

Montauban, juillet 1859.

Cette étude a été lue dans la séance particulière de la Société des sciences de Tarn-et-Garonne, le 14 avril 1860.

DÉCOUVERTE D'UN ANCIEN MANUSCRIT

A LA BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-DIÉ

(VOSGES).

A Monsieur le Directeur du Courrier de Tarn-et-Garonne.

MONSIEUR,

En vous communiquant cette note sur un ancien manuscrit, c'est bien moins au directeur du *Courrier* qu'au bibliophile que je m'adresse. Je sais, par expérience, permettez-moi de le dire, l'accueil empressé que vous faites à toutes les publications utiles.

Il n'est pas de bibliothèque, ayant reçu dans ses rayons les livres d'un ancien monastère, qui ne renferme quelque volume extrêmement rare, quelque document précieux pour l'histoire. La découverte qui vient d'être faite à Saint-Dié, ville dont l'origine, comme celle de Montauban, se rattache à l'existence d'une antique abbaye, nous en offre une nouvelle preuve.

M. Grosjean, organiste de la cathédrale de Saint-

Dié, artiste de goût, de sens, de savoir, et surtout de dévouement, dirige plusieurs publications de musique d'orgue d'une utilité réelle pour l'art religieux. Portant ses vues vers les hautes sphères de la science, cet honorable confrère a voulu en même temps aller demander à la bibliothèque de la ville une instruction plus sérieuse. Il n'a pas craint, à cet égard, les ennuis de l'exploration ; il n'a point redouté la poussière amassée par les siècles sur des volumes condamnés à l'oubli par la plupart des lecteurs ; il a feuilleté, lui, ces vieux bouquins, il les a parcourus sans relâche ; et, enfin, il a recueilli le fruit de sa louable persévérance. M. Grosjean a découvert un ancien manuscrit, qu'il croit dater du XVe siècle (1460), manuscrit qui contient neuf traités de musique d'un intérêt incontestable pour l'histoire de la science musicale pratique.

Depuis la publication de mon *Histoire de la Musique*, par une sympathie que vous comprendrez aisément, il s'est établi entre M. Grosjean et moi des relations qui se resserrent de jour en jour. Il y a quelques mois, dans la joie de sa nouvelle découverte, M. Grosjean me l'avait déjà communiquée confidentiellement ; mais la discrétion me commandait alors le silence. Aujourd'hui, ces considérations disparaissent; je puis sans inconvénient dévoiler le secret qui m'avait été confié. Ainsi, dans une lettre du mois d'août dernier, cet artiste me donnait, à ce sujet, les détails qu'on va lire :

« J'ai fait dernièrement, me disait-il, une décou-

verte précieuse pour l'archéologie musicale. Dans un coin de la bibliothèque publique de notre ville se trouvait un vieux manuscrit, auquel personne ne faisait attention. Après en avoir demandé et obtenu communication, j'ai reconnu que ce vieux bouquin contenait :

« 1° *Lucidarium Marchetti de Padua in arte musicæ planæ, etc.* Ce traité paraît bien complet. Il a 33 feuillets écrits sur deux colonnes; il commence et finit bien par les mots qu'indique M. Fétis dans sa biographie universelle des musiciens, au nom de Marchetto de Padoue.

« 2° *Gaudent brevitate moderni.* Dix feuillets contiennent, sous ce titre singulier, un autre traité abrégé (sans nom d'auteur). C'est peut-être le *Pomerium musicæ mensuratæ* de Marchetto.

« 3° *L'Ars mensurabilis* de Francon de Cologne. Ce traité me paraît être bien complet; il a 21 pages bien serrées, sur deux colonnes.

« 4° *Gaudent brevitate moderni*, abrégé d'un autre traité de plain-chant mesuré (sans nom d'auteur); 6 feuillets.

« 5° *Brevis Compilatio*, de Marchetto de Padoue (8 feuillets). Ce cinquième traité a malheureusement été mutilé; il y manque trois feuillets au commencement et un à la fin.

« 6* *Introductis musicæ planæ et etiam musicæ mensurabilis secundum magistrum Johannem de Galandia* (sic) *musicæ sapientissimum.* Ce traité est le plus considérable du recueil; 39 feuillets : c'est aussi

peut-être le plus important, car M. Nisard dit, page 323 de ses études, qu'on ne connaît les ouvrages de Jean de Garlande que par quelques citations de Jérôme de Moravie. Je crois qu'il y a dans ce traité des renseignements précieux touchant l'exécution du chant grégorien. Ces renseignements viendraient fort à propos aujourd'hui, puisque ces études sont à l'ordre du jour, et que cette partie de la science me paraît encore fort incertaine, tant il y a d'avis divers. Il y a dans ce traité quantité d'exemples très-lisibles ; c'est une véritable méthode de chant ; on y trouve même l'intonation des Psaumes sur les *huit modes*, et d'autres règles concernant la Psalmodie.

« 7° *Un traité d'acoustique*, division du *Monocorde*, etc., 16 feuillets sans nom d'auteur.

« 8° *Un nouveau traité de musique mesurée*, *valeur des notes*, etc. ; 8 feuilles, sans nom d'auteur.

« 9° Enfin, 4 feuillets pour un traité abrégé, portant le nom de *Jean de Muris* en tête.

« Ce vieux manuscrit est assez bien conservé ; il me paraît avoir été écrit vers 1450. Il est très-difficile à lire, parce que le latin est rempli d'abréviations ; du reste, l'écriture est assez bonne. »

C'est là assurément, M. Grosjean a raison de le dire, une découverte précieuse pour l'archéologie musicale. Quelques-uns de ces traités peuvent nous initier à l'état de l'art de l'époque de l'apparition et du développement progressif des éléments du *déchant* et du *rhythme*, c'est-à-dire de la période de temps comprise depuis le commencement du XIIe

siècle jusqu'au milieu du XIVe, période encore peu connue. Dans les œuvres de Francon de Cologne ces éléments paraissent n'avoir été que le rudiment de l'art moderne qui s'annonçait dans sa fleur, sur la tige même de l'art ancien : Marchetto de Padoue fut l'un des premiers qui écrivit dans ses motets l'harmonie à trois parties, car Francon de Cologne, son prédécesseur de deux siècles et demi, ne l'avait traitée qu'à deux voix. Jean de Muris, dans son *Speculum musicæ*, offrit un progrès relatif, eu égard aux préceptes émis dans le *Lucidarium* de Marchetto de Padoue, et, à part quelques lacunes que le progrès ne tarda pas à combler, le traité de Jean de Muris donne des règles logiques pour la composition musicale basée sur cette ancienne tonalité.

Ainsi que l'observe encore M. Grosjean, un intérêt tout particulier doit s'attacher au traité de *Jean de Garlande*, dont les ouvrages sont demeurés inconnus. Jean de Garlande a dû être presque le contemporain de Francon de Cologne, puisque Jérôme de Moravie, qui mentionne ses ouvrages, vivait vers 1260 (1). Ce traité sera donc le trait-d'union entre Francon de Cologne et Adam de Lahale, que nous connaissons mieux, et qui fleurit vers la fin du XIIIe siècle (1280). C'est vous dire, Monsieur, que le recueil découvert par l'organiste de Saint-Dié est d'un prix infini pour la science.

(1) M. Fétis pense que Garlande a dû vivre dans la première moitié du XIIe siècle, mais il ne le donne pas pour certain.

Je ferai seulement une remarque au sujet du *Traité d'ascoustique*, sans nom d'auteur; ce traité aurait-il été réellement écrit dans le manuscrit de Saint-Dié vers le temps que M. Grosjean croit pouvoir assigner à ce recueil, c'est-à-dire vers 1450? Ceci semble douteux, quand on songe que la science de l'acoustique ne nous a été révélée que par les travaux des savants mathématiciens du XVI[e] siècle, Copernic, Descartes, Mersenne, Galilée, etc. On doit espérer que la publication de ce recueil ne se fera point attendre, et qu'elle sera suivie d'une appréciation sérieuse faite par des hommes compétents ; alors nous serons sans doute édifiés sur le point historique que je signale, comme sur l'importance réelle des autres traités, dont l'auteur n'est point indiqué.

Toutefois, reconnaissant d'ores et déjà que l'apparition de ce recueil vient fournir un complément utile à la découverte de l'antiphonaire de Montpellier, par M. Danjou, et au manuscrit contenant plusieurs messes de Dufay, trouvé aussi tout récemment par M. Fétis, à la bibliothèque de Bruxelles, dont il sera le jalon intermédiaire. Encore quelques efforts de musicographes, et il nous sera peut-être donné d'éclaircir bien des points historiques qui, faute de documents d'une authenticité bien reconnue, sont demeurés jusqu'ici à l'état hypothétique.

Veuillez agréer, etc.

Publié dans le *Courrier de Tarn-et-Garonne*, avril 1858.

LE MANUSCRIT MUSICAL

DE LA BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-DIÉ.

Ce manuscrit, dont M. Grosjean nous avait confidentiellement annoncé la découverte (août 1857), et qui fut, quelque temps après, le sujet d'une communication de notre part au *Courrier de Tarn-et-Garonne*, vient d'être apprécié par M. de Coussemacker, correspondant de l'Institut.

Chargé par M. le Ministre de l'instruction publique et des cultes d'examiner ces documents historiques, M. de Coussemacker a rempli sa tâche avec distinction. Sa notice sur le *Manuscrit musical de la bibliothèque de Saint-Dié*, que nous eussions souhaité un peu plus développée dans certaines parties, se présente néanmoins comme le digne pendant de l'*Histoire de l'harmonie au moyen-âge* et du *Mémoire sur Hucbald*, œuvres remarquables du même auteur. Citer ces deux derniers ouvrages, c'est dire que dans l'étude du vieux livre découvert par M. Grosjean, M. de Coussemacker se trouvait sur un terrain déjà exploré par lui, et que ses décisions doivent

être acceptées avec confiance. Aussi nous bornerons-nous à donner simplement un résumé de sa notice, renvoyant le lecteur, pour plus amples détails, à la notice elle-même, insérée dans la *Revue des Sociétés savantes*.

Après avoir fait ressortir, dans une courte introduction, l'importance du *Scriptores* de l'abbé Gerbert, et indiqué aussi quelques-unes des lacunes de cette publication, M. de Coussemacker s'occupe exclusivement du manuscrit de Saint-Dié. « Ce volume, dit-il, haut de 25 centimètres, large de 17, se compose de 132 feuillets en papier, plus de 3 feuillets de garde en parchemin. Il porte pour titre : *Lucidarium Marcheto de Padud in arte musicæ planæ tractatus*. Ce titre est celui qui appartient au premier traité contenu dans le manuscrit ; mais ce traité n'est pas le seul que renferme le volume, ainsi qu'on le verra plus loin.

« Le manuscrit est du XIVe siècle ; l'écriture en est nette, claire et bien lisible; les abréviations sont régulières. Il est à croire que ce volume a appartenu originairement à un monastère allemand, car il a été écrit par un moine de cette nation qui, à divers endroits du livre, s'appelle *Frater Jordanus de Blankerburg*. Au XVIe siècle, il était la propriété de l'église de Saint-Dié, suivant une mention écrite, sur la garde antérieure, par une main de cette époque. Le copiste était musicien, car les exemples sont généralement écrits d'une manière régulière et correcte; mais il ne paraît

guère avoir été versé dans la langue latine : le texte fourmille de fautes grossières.

« Le manuscrit offre des lacunes assez nombreuses ; les feuillets qui sont disparus paraissent avoir été déchirés. Mais ce qu'il y a de plus regrettable, c'est que certaines de ces lacunes tombent à des endroits importants. »

A la suite de ces observations préliminaires reposant uniquement sur l'ensemble matériel du manuscrit et sur son origine probable, M. de Coussemacker passe à l'examen des divers traités qui s'y trouvent réunis, et qui sont au nombre de quinze. Voici, en substance, la nature de ces traités et la valeur artistique que ce savant leur attribue.

I.

Folio 1 à 34.

Lucidarium Marcheti de Padua in arte Musice plane.

« Ce traité, dit M. de Coussemacker, a été publié par l'abbé Gerbert, *Scriptores*, t. III, p. 65, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Milan.

« Le manuscrit de Saint-Dié offre peu de variantes dans le texte, mais les exemples y sont plus corrects que dans Gerbert. Ils sont écrits en notation noire jusqu'au milieu du XIe traité ; à partir de là jusqu'à la fin du manuscrit, toute la musique est figurée en notes blanches, sans égard aux époques auxquelles appartiennent les ouvrages qu'il contient. »

II.

Folio 34 recto à 44 recto.

Traité de déchant anonyme.

« Il commence ainsi : *Gaudent brevitate moderni, quicunque punctus quadratus*, etc., et finit par ces mots : *et de discantu hic dicta sufficiant.*

« En tête des règles sur les modes, on lit : *Modi secundum magistrum Franconem sunt quinque*, etc., ce qui prouve que ce traité est postérieur au mensuraliste de Cologne. Le traité se compose de deux parties : la première, relative à la notation proportionnelle, n'est pour ainsi dire qu'une copie de ce qui forme la seconde partie du cinquième document publié dans notre *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, p. 265 et suivantes, d'après le manuscrit n° 813, fonds Saint-Victor de la Bibliothèque impériale de Paris.

« Quant à la seconde partie, qui est relative au déchant, elle a beaucoup de rapport avec la doctrine de déchant du sixième document publié également dans notre *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, p. 283 et suivantes, d'après le manuscrit n° 812 de la Bibliothèque impériale de Paris.

« Dans ces deux traités, ajoute M. de Coussemacker, l'enseignement porte sur le déchant envisagé comme partie supérieure et comme partie inférieure. Mais une différence essentielle consiste en ce que l'emploi des notes de passage, par degrès conjoints et disjoints, qui n'a lieu qu'accidentelle-

ment et exceptionnellement dans le manuscrit n° 812, forme l'objet principal de l'enseignement dans le manuscrit de Saint-Dié. L'auteur, après avoir, dans chaque exemple, indiqué quelle est, dans le déchant, la note réelle qu'il convient d'appliquer au *ténor*, envisagé comme partie soit supérieure, soit inférieure, ajoute cinq, six et jusqu'à sept manières différentes de varier ce déchant dans la partie supérieure et dans la partie inférieure, par l'addition de notes accessoires ou de passage.

« Sous ce rapport, ce traité est très-important et évidemment postérieur au manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris. Il fait connaître plusieurs formules harmoniques qu'on ne trouve pas dans le traité de Francon, et qu'aucun autre traité de la même époque n'avait révélées. »

III.

Folio 43 verso à 53 verso.

Ars mensurabilis musice domini Franconis.

« Ce traité commence ainsi : *Cum de plana musica quidam philosophi*, etc., et finit comme suit : *Et de ipso organo sufficiant ibi dicta — Explicit magna ars mensurabilis musyce Reverendi viri, cujusdam Domini Franconis, Capellani Domini Pape, nec non Preceptoris domus Coloniensium hospitalis Sanctis Johannis Jerosolimitani.* »

Le texte qui précède donne lieu à M. de Coussemacker de mentionner la dissidence qui existe

entre les historiens sur la patrie de Francon de Cologne et le siècle où il a vécu. On n'a pas encore résolu si c'est la fin du XIe siècle ou bien la fin du XIIe qui doit être assignée à l'auteur de l'*Ars mensurabilis*. En attendant que ce point litigieux soit éclairci, suivons M. de Coussemacker dans son appréciation de l'œuvre de l'écolâtre de Liége.

« Malgré tout l'intérêt qui se rattache au traité de Francon, dit-il, il n'en existe pas encore une bonne édition. Le texte du manuscrit de Saint-Dié est loin d'être toujours pur; néanmoins on y trouve des variantes utiles et des exemples qui serviront à rectifier ceux de l'édition de l'abbé Gerbert. »

IV.

Folio 54 recto à 58 verso.

Autre traité de déchant anonyme.

« Il commence par ces mots : *Gaudent brevitate moderni. Quandocunque nota quadrata*, et finit ainsi : *Preter ultima que debet esse in dyapason, ut hic patet per exemplum.*

« Ce traité, comme le n° II, décrit plus haut, est postérieur à Francon. Il se compose de deux parties. La première est consacrée à la notation proportionnelle ; c'est une copie presque littérale de la première partie du n° II. — Quant à la seconde, relative au déchant, elle n'est, en quelque sorte, que la répétition de la doctrine vulgaire publiée dans notre *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*,

p. 247, d'après le traité de Jérôme de Moravie, *etc.* »

V.

Folio 59 recto.

Divisio monocordi.

« Cette division du monocorde commence ainsi : *Multe quidem ac diverse sunt monocordi dimensiones*, etc.; elle finit par ces mots : *Eodem Emodo et reliquos invenire potes.*

« Ce traité n'offre rien de particulier. »

VI.

Folio 60 recto à 67 verso.

Incipit brevis compilatio magistri Marcheti de Padua, in arte musice mensurate pro rudibus et modernis.

« Le traité commence ainsi : *Quoniam omnis cantus mensuratus dicitur eo quod tempore mensuratur*, etc., il finit par ces mots : *Item sic dicat de decima et XIII[e] respectu superioris et inferioris. — Et de regulis contrapuncte seu discantus dicta suffierunt.*

« Ce traité est certainement un des plus intéressants du manuscrit. Malheureusement il offre des lacunes : une de trois feuillets, dont la place était entre le folio 60 et 61 de la pagination actuelle, et une autre d'un feuillet qui devait se trouver entre les folios 66 et 67.

« C'est, comme l'annonce le titre, une compila-

tion d'un des ouvrages de Marcheto de Padoue. On y trouve presque tout son *Pomerium musice mensurabilis*. Mais le compilateur n'a pas conservé la division par traités et par chapitres, adoptée par l'auteur. Il a, en outre, bouleversé l'ordre des matières.

« Malgré les lacunes regrettables que nous venons de signaler, malgré l'espèce de désordre qui règne dans le texte, par suite de la suppression des divisions et subdivisions adoptées par Marchetto, ce traité offre un véritable intérêt qu'il tire : 1° des exemples qui y sont généralement exacts et bien écrits (ceux de l'édition de Gerbert sont remplis de fautes qui les rendent souvent inintelligibles, même avec le texte en regard) ; 2° de quelques développements et explications qui ne se trouvent pas dans Gerbert, sur la différence qui existait à la fin du XIII[e] siècle entre la doctrine de musique mesurée en usage en Italie, et celle pratiquée par les maîtres français. Sous ces deux rapports, cette compilation sera d'un grand secours pour une nouvelle édition des œuvres du mensuraliste de Padoue, etc. »

VII.

Folio 68 recto à 82 recto.

Incipit introductio musice plane et eciam mensurabilis secundum magistrum Joannem de Galandia musice sapientissimum.

« Ce traité commence ainsi : *Introductiones in*

arte musice primo videndum, etc., et finit par ces mots : *Illud eciam nota quod octavus tonus b molle interdum recipit, septimus autem rejicit.*

« L'abbé Gerbert a inséré dans son *Scriptores*, t. II, p. 277, d'après un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne, quelques fragments attribués à un Gerland. La compilation de Jérôme de Moravie contient un traité de musique mesurée d'un Jean de Garlande, et nous avons fait voir dans notre *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, p. 47, que le traité anonyme du manuscrit 5315 de la bibliothèque du Vatican est également d'un Jean de Garlande. Dans le préambule du traité reproduit par Jérôme de Moravie, on voit que Jean de Garlande avait composé aussi un traité de plain-chant. C'est peut-être celui du manuscrit de Saint-Dié dont on vient de transcrire le titre, etc.»

Après avoir commenté quelques documents et disserté pour arriver à connaître le véritable auteur du traité n° VII qui se trouve dans le manuscrit qui nous occupe, entrant dans le fond de l'œuvre elle-même, M. de Coussemacker continue ainsi :

« Le traité attribué à maître de Garlande, dans le manuscrit de Saint-Dié, contient un exposé clair et précis de ce qui formait à cette époque l'enseignement du plain-chant. La constitution des modes, leurs caractères distinctifs, le système des nuances, les intervalles sont les matières auxquelles il donne le plus de développement.

« Nous y avons remarqué une particularité qui

mérite d'être signalée : l'auteur dit que le bémol n'a pas toujours besoin d'être marqué pour devoir être exécuté. Dans sa pensée, il n'est question que du *si* bémol.

« Nous avons à déplorer ici, comme ailleurs, plusieurs lacunes provenant de la lacération de divers feuillets. »

VIII.

Folio 83 recto à 106 verso.

Incipit intonarium a domino Octone abbate diligenter examinatum et ordinatum, a Guidone scientissimo monacho, optimo musico, probatum, legitime approbatum et autenticatum, tanquam opus ad cantorum periciam necessarium.

« Le traité commence par ces mots : *Ideo autem sic vocatur,* et finit ainsi : *et de dispositionibus vocum hi duo modi regularum sufficiant*. Il est placé à la suite de celui de maître de Garlande, sans indication séparative entre la fin de l'un et le commencement de l'autre ; mais c'est bien un ouvrage distinct. Il est d'une grande importance par le nom de l'auteur auquel il est attribué et par la mention préliminaire que nous venons de transcrire. Il en résulte, en effet, que ce tonaire serait l'œuvre d'Odon de Cluny, et qu'il aurait été approuvé et adopté par Gui d'Arezzo.

« L'existence de ce traité est restée complétement inconnue. Il n'a aucun rapport avec celui que l'abbé Gerbert a inséré dans son *Scriptores*, t. I, p. 248,

sous le titre de *Proemium tonarii*, Gerbert n'assure pas d'ailleurs que celui-ci soit véritablement d'Odon. Le titre que nous avons reproduit plus haut permet d'avoir plus de confiance dans l'attribution d'auteur qui y est faite. Quoi qu'il en soit, qu'il appartienne à Odon ou à un autre, ce tonaire est précieux. »

IX.

Folio 107 recto à 117 recto.

Theorica musica secundum Johannem de Muris.

« Ce traité a été publié par l'abbé Gerbert, *Scriptores*, t. III, p. 256. Le manuscrit de Saint-Dié contient quelques variantes, mais de peu d'importance. »

X.

Folio 117 verso à 118 verso.

Divisio monocordi Boecii in tribus divisi scilicet diatonico, chromatico et enharmonico.

« Cette division du monocorde n'offre rien de particulier. »

XI.

Folio 119 recto à 120 verso.

Tractatus proportionum.

« Ce petit traité des proportions mathématiques des sons commence ainsi : *Proportio est habitudo duorum terminorum*, etc., et finit par ces mots : *et hoc*

de proportionibus dicta sufficiant studere volentibus. Il est presque la copie de celui que Gerbert a inséré dans son *Scriptores*, t. III, p. 286, et qui est attribué à Jean de Muris. »

XII.

Folio 121 recto à 129 recto.

Traité de musique mesurée.

« Ce traité de musique mesurée est du commencement du XIVe siècle, mais il est incomplet. Il commence par ces mots : *Musica est triplex, scilicet naturalis, instrumentalis et moralis*, etc., et finit ainsi : *de quadrata in b molle sol re.* On y invoque l'autorité de Philippe de Vitry et d'un Philippe de Paris.

« Après la période franconienne, la musique mesurée est entrée dans une nouvelle phase ; Philippe de Vitry en est considéré comme le chef d'école. Pour distinguer la doctrine de Francon de celle de Philippe de Vitry, on a donné à celle-ci le nom des *ars nova* ou *musica nova*. Deux points essentiels caractérisent la différence qui existe entre la *musica nova* et la doctrine de Francon, appelée *ars antiqua ;* ce sont : 1° l'emploi de la musique binaire ; 2° l'usage de notes subdivisionnaires de la semi-brève, sous le de *minimes* et *semi-minimes*, etc. »

XIII.

Folio 120 recto à 130 recto.

Incipit ars magistri Johannis de Muris musice mensurate.

« Ce traité commence ainsi : *Quilibet in arte prac-*

tica mensurabilis cantus, etc., et finit par ces mots: *eciam si aliqua esset caudata a parte inferiori valet octo minimas*.

« Le manuscrit de Saint-Dié ne contient plus que trois pages de ce traité, qui primitivement, suivant la signature des feuillets, devait en avoir douze. Il est de nouveau à regretter que cette lacune tombe sur un ouvrage de *musica nova*. Malgré le titre qui attribue cet opuscule à Jean de Muris, il résulte clairement d'un passage du commencement qu'il n'est qu'une compilation de ce célèbre maître. »

XIV.

Folio 130 recto à 130 verso.

Divisio monocordi..

« Cette division du monocorde offre de l'intérêt en ce qu'elle fait connaître la construction même de l'instrument. »

XV.

Folio 131 recto à 132 recto.

Incipit ars proporcionum secundum magistrum Franconem.

« Ce traité commence par ces mots: *Venerabilis dominici proporciones*, etc., et finit ainsi: *quia ipsa per*...

« Ces derniers mots font voir qu'il est incomplet. C'est à tort qu'il est attribué à Francon; la doctrine qui y est enseignée appartient à une époque

qu'on peut fixer à un siècle au moins après la mort de ce célèbre mensuraliste.

« Le folio 132 contient des prières et des passages liturgiques étrangers aux autres matières traitées dans le volume.

« En somme, dit M. de Coussemacker, le manuscrit de Saint-Dié, malgré les lacunes regrettables que nous avons signalées, malgré les inexactitudes nombreuses qu'on remarque dans le texte, renferme des documents importants pour l'histoire de la musique. On doit savoir gré à M. Grosjean, organiste de Saint-Dié, d'avoir appelé l'attention des érudits sur ce volume précieux pour l'histoire de l'art. »

Cette conclusion de M. de Coussemacker se trouve entièrement conforme à celle que nous formulions nous-même dans notre communication au *Courrier de Tarn-et-Garonne*, alors que nous avions seulement sous les yeux les titres des divers traités contenus dans le manuscrit de Saint-Dié, et quelques indications données par M. Grosjean. Nous nous félicitons de notre accord avec les vues, les principes et le jugement du savant archéologue dont nous venons de résumer la notice; ajoutons que nous formons le même vœu pour la publication prochaine de ce vieux manuscrit, monument précieux du moyen-âge, que tous les adeptes de la science musicale seraient heureux de posséder et de méditer.

1859. Décembre — Publié dans le journal *Le Propagateur*.

LA CHAPELLE DE N.-D. DE BEAUVILLE

ET UNE ANCIENNE MÉLODIE.

A l'extrêmité sud du département de Tarn-et-Garonne, dans la commune de Verdun, au lieu appelé Mauvers, est une antique chapelle dédiée à la sainte Vierge. Jadis très-fréquenté, cet asile sacré du recueillement et de la prière ne s'ouvre maintenant qu'une fois l'an à la dévotion des habitants de ces contrées. Mauvers étant plus distant de Verdun que d'Aucamville, c'est le curé de cette dernière paroisse qui, le dimanche de la Trinité, vient processionnellement y célébrer le saint sacrifice de la messe.

Le mamelon aigu sur lequel est sise cette chapelle, et que resserrent les deux ruisseaux de Marguestaud et de Saint-Pierre, prend ce jour là, pour quelques instants, une animation qui ajoute encore à la beauté du site, déjà si riche. Aux pieds du spectateur, à une profondeur presque perpendiculaire de quarante mètres, serpentent les deux ruisseaux, et coulent rapidement vers leur confluent, comme impa-

tients de mêler leurs eaux limpides; au levant, le fleuve de la Garonne se déroule majestueusement, encadré dans une forêt de peupliers, fiers de leur vigoureuse végétation; au midi, le château de Nolet sert en quelque sorte de premier plan à la jolie petite ville de Grenade, que semble couronner, dans un lointain horizon, le faîte des édifices de la ville de Toulouse; au couchant, la vallée présente ses replis tortueux, desquels se détache à une certaine distance le hameau de Pessots, qui a donné le jour à l'artiste musicien Legendre, l'un des fondateurs du conservatoire de Paris; au nord, le château de Mauvers, non loin du hameau de Thoyras (1), est comme la clé de la belle et fertile plaine de Verdun, que bordent, à droite le littoral du fleuve, à gauche le coteau d'Aucamville.

Mais si la nature a beaucoup fait pour embellir ce tableau extérieur, les hommes se sont montrés par trop parcimonieux à l'égard de la chapelle qui semble en former le centre, car cette chapelle ne se distingue guère d'une pauvre et chétive grange, que par les attributs plus que modestes de sa sainte destination. A la vue de cette rustique simplicité, l'imagination se reporte naturellement vers les premiers temps du catholicisme; l'on se prend à rêver de cette poésie de l'humilité chrétienne, poésie de l'âme aux pures et mystiques aspirations, qui

(1) Thoyras est le nom de l'ancienne famille Rapin de Thoyras, qui a toujours eu la possession du château de Mauvers et de ses vastes dépendances.

montra son premier rayon à l'étable de Bethléem, et se manifesta de plus en plus, en s'unissant à l'adoration contemplative, dans les oratoires des anachorètes du désert dont on a sous les yeux une fidèle image (1).

Nous étions encore sous l'impression de ce délicieux panorama et de nos réflexions sur le con-

(1) On connait peu l'historique de cette chapelle. Cependant, d'après quelques documents authentiques, il paraît avéré qu'elle fut primitivement l'église du village de Beauville, village qui a entièrement disparu et dont il serait bien difficile d'assigner maintenant la place. Voici ce que les annales nous apprennent à ce sujet :

« (*Bambila*) Beauville était administré au XIIIe siècle par deux consuls. Il y avait aussi un sous-bailli qui y rendait la justice.

« Le 6 novembre 1291, après la mort d'Alphonse II, comte de Poitiers et de Toulouse, et de Jeanne, sa femme, le comté de Toulouse ayant été réuni à la couronne de France, les consuls de Beauville (baillage de Verdun) prêtaient, dans Castelsarrasin, serment de fidélité au roi de France, entre les mains de Guillaume de Cohardon, sénéchal de Carcassonne. Ils reconnaissaient, en outre, que le village devait au comte de Toulouse le service militaire, et annuellement, à la Toussaint, cinq sous toulousains, pour droit d'alberg ou de gîte, et qu'il appartenait à Bertrand d'Astafort, vicomte de Terride, à Jourdain IV de Lille, aux Templiers et à Pierre de Garac, qui le tenaient en fiefs des comtes de Toulouse. (Procès-verbal de la prestation du serment des consuls du bailliage de Verdun, *Annales de Toulouse*, par Lafaille.) »

La tradition locale, souvent gardienne fidèle du souvenir des principaux événements qui l'intéressent, se trouve ici en défaut. Les anciens de la contrée ignorent entièrement qu'il ait existé autrefois un village aux environs de cette chapelle. Ils disent seulement qu'elle est le reste d'un petit ermitage, qui fut habité jadis par des hommes voués à la prière, et dont le dernier mourut victime de la cupidité d'un malfaiteur. On montre même le marteau qui servit à la perpétration du crime.

traste qu'offrait en ce moment l'œuvre de Dieu et celle des hommes, quand les chantres d'Aucamville firent entendre les premières notes de la messe royale de Dumont. Placé à l'extérieur de la chapelle, à l'ombre d'un vieux chêne, lui servant pour ainsi dire de portique, il nous était permis de suivre à la fois, et les chants qui s'élevaient du saint-lieu, et le concert que la nature semblait, par ses mille voix, adresser aussi à son créateur. La messe du sous-maître de la chapelle de Louis XIV était chantée, comme on la chante habituellement dans les lutrins de village, c'est-à-dire avec des sons poussés et gutturaux, tenant beaucoup plus du cri que de la voix modulée. Sans porter nullement atteinte au mérite vocal de ces chanteurs ruraux, dont nous nous plaisons à louer la bonne volonté, nous dirons que nous en étions à regretter que leurs chants vinssent nous priver du charmant ramage du rossignol, quand notre attention fut attirée par une mélodie locale, qu'une voix agreste entonna avec une certaine assurance. De ce moment, le pittoresque de la cérémonie nous apparut dans toute sa naïveté.

Ce chanteur nous fit entendre un cantique traditionnel à la sainte patronne du lieu, que les marins venaient célébrer pieusement autrefois. A pareil jour, ils mettaient toute leur joie à parer son autel de fleurs champêtres, et souvent ils offraient, appendus à des rameaux verts, les plus beaux poissons que leur pêche journalière avait amenés dans leurs filets. Alliant leurs allures brusques et dégagées aux pra-

tiques de la religion, les marins ont eu en tout temps une profonde dévotion à la mère de Dieu, à celle que l'Eglise appelle l'Etoile de la mer, *Maris Stella.* On conçoit du reste cette dévotion, quand on songe qu'elle est inhérente à leur vie si aventureuse. Exposé sans cesse à lutter contre les éléments déchaînés, le navigateur le plus intrépide porte vivace au fond de son âme le sentiment de l'impuissance humaine, et, au moment suprême du danger, la foi lui montre une auguste protection vers laquelle il aime à tourner ses regards. Aussi, dans cette cérémonie, toute de souvenir et de tradition, eussions-nous préféré la voix rude et fortement accentuée d'un nautonnier à celle d'un laboureur; mais dans ces contrées, aujourd'hui tout agricoles, la charrue règne en souveraine, et la Garonne, naguère si vivifiée par le mouvement de ses nombreux mariniers, est silencieuse et triste comme une mère à qui l'on a ravi ses enfants.

Le chant de ce cantique ou complainte fut donc entonné par un cultivateur du lieu, sinon avec méthode et onction, du moins avec une certaine satisfaction personnelle, car les prétentions dans les choses d'art se sont glissées jusques sous le toit de la plus pauvre chaumière. Malgré les variantes et les altérations qu'on a fait subir à cet air, il nous fut cependant possible d'en saisir le rhythme et la coupe. Sa division ternaire, appelée division parfaite par les auteurs du moyen-âge ; la disposition irrégulière des divers fragments de ses périodes, faisant

succéder continuellement un membre de trois mesures à un membre de quatre ; enfin le mode mineur, mode employé presque exclusivement à cette époque dans les mélodies populaires, nous démontrèrent son ancienneté et le recommandèrent particulièrement à notre attention. Cet air, nous l'avons noté, et nous en avons fait la base d'une pièce d'orgue que nous intitulons : *Notre-Dame de Beauville*, nom de la chapelle où nous l'avons entendu.

1858. — Publié dans le *Courrier de Tarn-et-Garonne*. — Reproduit par les journaux de Paris, la *Maîtrise* et le *Propagateur des Beaux-Arts*.

DISSERTATION MUSICALE,

A PROPOS DU CREDO DE DOMINICIS PER ANNUM.

Tous les voyageurs qui ont parcouru la ligne du chemin de fer appelé *Grand Central*, reliant Montauban à Rodez, ne cessent de manifester leur admiration pour les travaux d'art auxquels l'établissement de cette voie a donné lieu. Ces gorges resserrées dans lesquelles coule l'Aveyron, ces roches abruptes, ces montagnes échelonnées par la nature, et presque superposées l'une à l'autre, comme pour arrêter le pas de l'homme, ont ouvert un passage au génie moderne et permis une communication facile entre des populations naguère séparées par tant d'obstacles, mais que le progrès destinait à se venir en aide par l'échange de leurs idées et de leur industrie. Par ce nouveau moyen de locomotion, il est également devenu plus aisé de se rendre aux eaux thermales de ces contrées, dont l'influence salutaire se montre de plus en plus évidente. De là, le grand mouvement qui s'établit tout d'abord sur toute cette nouvelle ligne, mouvement qui devait s'accroître d'année en année, surtout dans la saison d'été.

Or, le 18 août 1862, un peu par principe de santé et beaucoup plus comme distraction utile, nous partîmes de Montauban en famille pour aller passer quelques jours à Cransac.

Je n'essaierai point de décrire les vives émotions qu'il nous fut donné d'éprouver pendant cinq heures, à travers ces sites si pittoresques, ces ponts si nombreux, ces noirs tunnels qui s'ouvraient à chaque instant devant nous, comme autant d'antres dangereux, comme autant de noirs abîmes menaçants : c'est après un pareil voyage qu'on sent vivement la haute mission de l'homme dans la société, et ce que ce roi de la création doit à Dieu, le dispensateur suprême du génie.

Les propriétés manganésiennes des eaux de Cransac sont généralement appréciées ; aussi, dans les mois de juillet, août et septembre, ce modeste et noir village regorge-t-il d'étrangers, qui viennent boire à longs traits à ses sources et respirer l'air vivifiant de ses monts volcaniques. A Cransac, tout est feu, tout est charbon, tout est fumée, ce qui s'accorde peu, à la vérité, avec les goûts d'un certain monde qui veut, en toute occasion, et quoi qu'il en soit, étaler ses magnificences et montrer les fraîches toilettes adoptées par la mode, ou, pour mieux dire, par le caprice du jour. Il résulte naturellement de cela que la société que l'on y rencontre est uniforme, sérieuse, recherchant beaucoup plus l'utile que l'agréable. Ce n'est donc point là ni la physionomie, ni l'animation qu'on

remarque à Luchon, à Arcachon, et dans d'autres stations thermales adoptées par la haute société, et où les figures souffrantes sont en grande minorité.

On conçoit aisément que ce n'est point à Cransac que l'on trouve ces plaisirs vifs et variés qui s'exilent des grandes villes, et surtout de la capitale, avec l'hiver, pour suivre les traces du monde élégant. Dans ce coin du département de l'Aveyron, point de spectacles, point de danses, point de concerts, point de cercles; après avoir visité les forges de Decazeville et d'Aubin, après une excursion faite jusqu'à Rodez, il faut bon gré mal gré s'en tenir à de petites promenades et à des causeries intimes avec les personnes dont une sympathie plus ou moins motivée vous fait adopter la société.

Sous ce rapport nous fûmes favorisés. La présence, à l'hôtel, de trois vénérables ecclésiastiques venus du diocèse de Bordeaux, nous offrit une société telle que nous pouvions la désirer en ces lieux : nous trouvâmes en eux politesse parfaite, douce gravité, instruction variée; nous fûmes bientôt, réciproquement, les compagnons obligés de toutes nos excursions ; les frais ombrages du grand parc nous virent souvent réunis.

Pour des ecclésiastiques, et pour moi-même, artiste dans le domaine de l'art sacré, le dimanche, passé dans un diocèse qui n'était pas le nôtre, devait naturellement nous fournir quelques sujets d'observation. En effet, ce fut avec un certain sentiment de curiosité que je me rendis à la grand'messe, à

laquelle je donnai la préférence sur une messe basse. Il ne s'agissait point pour moi d'examiner la forme, la disposition, l'ornementation du monument : l'archéologie architecturale m'occupe fort peu ; mais j'étais désireux de recueillir quelques observations sur le chant liturgique, objet de mes études constantes. Ce que j'entendis, ce que j'observai ne fut point dépourvu d'intérêt, puisque, en m'offrant un élément inattendu à ajouter aux causes d'altération déjà connus du chant grégorien, je devais trouver là l'occasion et le thème de la petite dissertation musicale que je transcris en ce moment.

Donc, dans une toute petite église, sans espace, sans élévation, sans jour, sans air, et au milieu d'une assistance compacte à étouffer, j'entendis le chant de la messe des simples dimanches *de Dominicis per annum*, chantée par deux chœurs alternatifs, sans aucun instrument d'accompagnement. L'un de ces chœurs, les solistes, se tenait au lutrin, dans le sanctuaire ; l'autre, formé de toutes les voix d'hommes recrutées parmi les fidèles ayant quelque aptitude pour le chant, était placé dans une tribune au-dessus du portail d'entrée.

Le chant du *Kyrie*, du *Gloria in Excelsis*, du *Credo*, du *Sanctus*, de l'*Agnus Dei*, et de toutes les parties de la messe fut rendu par les deux chœurs alternativement. Je ne dirai rien de leur manière d'émettre le son, de leur prononciation, de leur valeur musicale, de leur unisson, j'observerai seulement que cette manière de faire intervenir les

fidèles le plus possible dans l'exécution du chant de l'office divin me parut digne d'éloge et entièrement conforme à l'esprit de la primitive Eglise. Quant au chant en lui-même, je saisis aisément le sens mélodique de la plupart des pièces qu'on exécutait, mais j'eus beaucoup de peine à reconnaître le chant du *Credo de Dominicis per annum*, ou *Credo* simple, que je vis cependant noté comme dans notre Graduel Romain du diocèse de Montauban, édition de Dijon. Il me fallut un certain temps pour me rendre compte de l'étrangeté de ce que j'entendais. Enfin, après une attention très-soutenue, je fis les remarques suivantes :

Le chant du *Credo*, tel que les deux chœurs le faisaient entendre, reproduisait bien nominativement les notes indiquées dans le Graduel, mais, par l'altération continuelle qui était faite à deux de ses notes, au *si* et au *fa*, la mélodie changeait complètement de caractère. Ce *Credo* est indiqué comme appartenant au quatrième mode, *mi* tonique *la* dominante, et ses périodes mélodiques sont établies sur le tétracorde *mi*, *fa*, *sol*, *la*, parcouru diatoniquement, dont les deux notes extrêmes sont le principal élément. Dans la composition du chant de ce *Credo*, procédant selon la tonalité du plain-chant, on rencontre toujours le demi-ton de *mi* à *fa*. Or, on a dû baisser le *si* d'un demi-ton toutes les fois qu'il se présentait en rapport direct avec le *fa* inférieur, puisque le *si* naturel produisait un *Triton*, intervalle antimélodique et rejeté avec raison par tous

les théoriciens comme par le sentiment musical.

C'est donc avec le *si bémol* et le *fa naturel*, que toutes ces périodes sont notées et toujours exécutées par tous ceux qui chantent exactement la note écrite. Eh bien, les chantres de Cransac faisaient sans cesse le *si naturel* et le *fa dieze*, ce qui donnait à cette mélodie du *Credo*, un caractère agreste qui concordait singulièrement avec l'esprit général de la localité et la physionomie de ceux qui exécutaient le chant. La modification de ces deux notes suffit pour rendre ce chant méconnaissable et pour donner une juste idée de ce que peut produire d'obscur et d'irrégulier l'altération dans le chant. Ce fait fit sur moi une vive sensation et m'amena tout naturellement à réfléchir sur le degré de confiance qu'on peut accorder à certaine tradition invoquée de nos jours par plusieurs musicologues dans la question de la restauration du chant grégorien.

Dans cette même soirée, nos trois ecclésiastiques de l'hôtel reçurent la visite du curé de Cransac, vénérable prêtre, qui fut engagé à prendre part à notre promenade habituelle. Il accepta gracieusement. Je ne manquai pas de faire partie également du groupe des promeneurs, et nous nous dirigeâmes vers le grand parc, pour aller demander à ses allées profondes une fraîcheur réparatrice de la chaleur fatigante de la journée.

Parvenus à un site admirable, ombragé par un châtaignier séculaire, où se trouvaient disposés quelques siéges rustiques, chacun prit place sous l'im-

mense voûte de verdure, légèrement agitée par une brise caressante, et bientôt une douce causerie, dégagée du cérémonial et de la froide étiquette des salons, ne tarda point à s'engager.

Après avoir touché à certains sujets vagues, dans lesquels chacun pouvait, plus ou moins, placer quelques mots, MM. les ecclésiastiques cherchèrent à circonscrire la causerie sur un objet spécial. Connaissant la nature de mes études et de mes occupations journalières, l'un d'eux s'adressa à moi et me demanda mon opinion sur le chant de la messe que j'avais entendue le matin à l'église du village.

Une question directe ne me permit point de garder le silence, ni de trop voiler le sens d'une réponse qu'on me pressait de rendre aussi claire et aussi précise que possible. Cependant, je me contentai de dire d'abord quelques mots bienveillants sur l'heureuse disposition du chant alternatif que j'avais remarqué tout particulièrement, et de la franche et bonne volonté que tous ces braves villageois semblaient apporter dans leur coopération. Cela dit, j'essayai de m'arrêter, par une réserve bien motivée, lorsque mes interlocuteurs me pressèrent de nouveau d'exposer mes vues sur le fond même du chant romain, comme partie intégrante de la haute question liturgique qui s'agitait dans tous les diocèses de France. Je dus continuer.

Cette demande, si formelle, m'amena à parler de la nécessité d'un chant uniforme et unique pour



toute la chrétienté, et de la difficulté inouïe que la réalisation de cette unité, si désirable, était destinée à rencontrer. Je donnai comme un exemple sensible et local l'altération singulière du chant du *Credo* que j'avais entendu le matin dans l'église du lieu, dont j'expliquai les éléments théoriques, ainsi que je l'ai fait plus haut. Cette remarque, qui démontrait le côté douteux de l'infaillibilité de la tradition, parut impressionner mes auditeurs. Alors, l'un des ecclésiastiques dont j'avais remarqué l'érudition, entrant résolûment dans le sujet, me demanda si je connaissais la brochure que la commission de Reims et de Cambrai avait publiée tout récemment sur cette importante question. Sur ma réponse affirmative, je fus prié d'en rapporter l'essence; ce que je fis à peu près en ces termes :

Dans les travaux de la commission de Reims, comme dans tous ceux qui, dans ces derniers temps, ont eu le chant liturgique pour objet, on reconnaît trois points également importants : le *but*, les *moyens*, les *obstacles*.

Le but est l'unité. Les moyens sont l'adoption d'un chant unique, le *Chant Grégorien*. Les obstacles, fort nombreux, résident : 1° Dans la difficulté de retrouver les manuscrits authentiques laissés par saint Grégoire; 2° dans la non-intelligence de la notation neumatique; 3° dans le peu d'accord qui règne entre les musicographes sur ce sujet; 4° dans la liberté laissée à l'épiscopat par les Souverains Pontifes, à l'issue du Concile de Trente, dans toutes

les questions du chant liturgique ; 5° dans les altérations successives que l'ignorance ou la distraction des copistes ont laissé glisser dans les anciens manuscrits; 6° dans la tolérance du clergé pour les mauvaises traditions locales; 7° dans le peu de respect des exécutants pour ce qui était noté; 8° dans l'isolement du clergé et dans son abstention du progrès musical et artistique qui s'accomplit depuis un siècle dans la société; 9° enfin, dans l'insuffisance des études du clergé sur tout ce qui a trait au chant ecclésiastique, qu'il est cependant chargé de cultiver, d'appliquer tous les jours, de propager et de transmettre comme un dépôt sacré à ses successeurs.

Après cet exposé sommaire, qui démontrait assez, et l'importance du sujet, et les points délicats qu'il contenait, je témoignai le désir de m'arrêter; mais, pressé plus vivement encore par toute l'assistance, je dus continuer. Or, les travaux de la commission de la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire Romain des diocèses de Reims et de Cambrai paraissant intéresser tout particulièrement mes interlocuteurs, c'est sur ces travaux que je reportai mes souvenirs; après m'être un peu recueilli, je continuai ainsi :

La commission de l'édition de Reims et de Cambrai, d'accord en cela avec l'opinion de tous les hommes éclairés, a reconnu l'importance et la nécessité de l'unité liturgique, non-seulement au moyen des mêmes textes et des mêmes prières, mais surtout au moyen du même chant. Le but que s'est proposé

cette commission, c'est de tâcher de retrouver le chant Grégorien et de lui rendre toute sa pureté primitive; le moyen qu'elle propose, c'est la confrontation de tous les anciens manuscrits offrant quelque garantie d'authenticité. La commission s'est dit que le chant ecclésiastique n'était point à faire, qu'il était fait, qu'il n'était pas non plus à refaire, puisqu'il avait été bien fait, mais que, puisqu'il était défiguré et corrompu, il fallait le dégager de tous ces éléments parasites en remontant à la source. Elle a reconnu que la voie la plus sûre pour y parvenir était la tradition attentivement suivie et étudiée, dont l'autographe de saint Grégoire devait être le point de départ.

Mais, Messieurs, à cet égard, ce n'est pas seulement la commission de Reims qui a adopté cette idée et qui s'est occupée du travail de la confrontation des anciens manuscrits. Avant elle, M. Fétis en avait reconnu l'absolue nécessité et s'en était occupé sans relâche. Traitant toutes les questions musicales consciencieusement et au point de vue le plus élevé, celle de la restauration du chant liturgique devait nécessairement attirer toute son attention et obtenir tous ses soins. Aussi cet éminent musicographe s'en occupa-t-il avec cette persévérance, cette gravité, cet amour qu'il apporte dans tous ses travaux. Il ne voulut s'en rapporter qu'à lui-même dans cette étude si ardue et si obscure : il eut la patience de collationner et de comparer entre eux 246 anciens manuscrits, c'est-à-dire à peu près tout ce que les

plus riches bibliothèques de tous les pays ont pu lui fournir sur ce sujet. Eh bien, ce savant affirme que ce moyen lui a révélé toutes les difficultés de l'entreprise et laissé peu d'espoir d'une heureuse solution; il a rencontré, nous dit-il, de notables variantes entre les documents qui passaient pour les plus authentiques, et, le plus souvent, d'affligeantes mutilations. Son opinion est donc peu rassurante sur ce que peut produire, dans ce but, l'étude de la tradition.

Il est certain, Messieurs, que l'autographe de saint Grégoire, dont on croit avoir une copie authentique dans le couvent de Saint-Gall, en Suisse, serait un excellent guide si l'on pouvait lire exactement sa notation; mais c'est là l'une des grandes difficultés. Malgré tous les efforts de nos Champollions musicaux pour arriver à une interprétation fidèle de ces signes neumatiques, on n'est encore parvenu qu'à des conjectures. Cependant, espérons. A l'égard de l'intelligence parfaite de cette ancienne notation, qui précéda la notation guidonnienne, le manuscrit de la bibliothèque de Montpellier et les travaux récents de quelques musicologues, pleins de zèle et de sagacité, deviennent très-utiles pour en avancer la solution (1). Le manuscrit découvert par M. Danjou est noté en même temps, dans quelques parties,

(1) Le manuscrit de la bibliothèque de Montpellier, découvert par M. Danjou en 1847, est en parchemin; il a trois décimètres de hauteur sur 227 millimètres de longueur et se compose de 163 feuillets. Le catalogue de cette bibliothèque le

en neumes et en lettres, l'un expliquant l'autre.

La commission de Reims a, sous ce rapport, reconnu l'importance de ce manuscrit : toutefois, dans l'analyse qu'elle en a faite, elle a bien compris que ce livre était plutôt un recueil de pièces liturgiques réunies comme exemples typiques, qu'un livre de chant proprement dit destiné à l'usage journalier du culte. C'est ce qui lui a paru expliquer l'absence d'un grand nombre de chants relatifs à divers

portait comme étant du Xe ou du XIe siècle. Mais M. Nisard a démontré qu'il devait appartenir au XIIe siècle.

Ce n'est pas un *Antiphonaire*, mais bien un *Tonaire* très-étendu. Ce volume commence par une copie du traité de Réginon de Prüm, ouvrage composé dans la derrière année du IXe siècle ou au commencement du Xe et publié par Gerbert dans ses *Scriptores*, etc.

Les premiers feuillets sont remplis par la séquence *Laudes Salvatoris*, qui est citée dans l'ouvrage de Jean Cotton, par des graduels, des répons, des traits, des intonations des versets alleluiatiques, un fragment d'office de saint Urbain; toutes ces pièces sont en neumes simples. Le trait *qui confidunt* est neumi sur quatre lignes tracées à la pointe sèche. Deux répons graduels qui viennent ensuite, sont les premiers morceaux qui aient une double notation. L'*Antiphonaire* proprement dit, qui ne commence qu'au feuillet 14, offre six divisions. 1° Introïts et Communions ; 2° Alleluia ; 3° Traits; 4° Graduels ; 5° Offertoire ; 6° Suppléments et mélanges, contenant entr'autres morceaux les traits du IIe mode, omis dans la troisième section qui n'en renferme que du VIIIe; puis différentes pièces pour le dimanche des Rameaux. Toutes ces divisions ont une notation double ; la littération et la neumation, ce qui fait avec le texte trois lignes parallèles. Les paroles sont en encre rouge et surmontées de signes neumatiques au-dessus desquels se trouve une interprétation au moyen des quinze lettres de l'alphabet. Quatre degrés ont en outre une notation particulière. Cette variété de signes s'applique toujours à des degrés susceptibles de former demi-tons par rapport au degré voisin.

offices, absence qu'on avait mal interprétée et considérée comme des lacunes regrettables. Qu'il me soit permis de vous dire, Messieurs, sans être trop technique, que les lettres qui y servent d'interprétation aux neumes sont celles de la notation de Boèce, écrivain du V[e] siècle.

Après avoir fait remarquer l'importance du manuscrit de Montpellier comme guide pour la restauration du chant grégorien, la commission de Reims a signalé encore le service que peut rendre, pour le même objet, le *Graduel des Chartreux*, si toutefois on peut parvenir à bien interpréter sa notation. Ainsi, sous ce rapport, même appréhension, même doute que pour l'Antiphonaire de saint Grégoire.

Dans ses élucubrations, cette même commission de Reims arrive à reconnaître que l'un des éléments essentiels du chant grégorien était le rhythme, c'est-à-dire cette division métrique et prosodique qui résultait de l'inégalité relative de la valeur des notes, des repos correspondants à ces valeurs, et de la disposition régulière des divers membres de la phrase ou période du chant. Cependant, elle reconnaissait bien que ce n'est point là le rhythme de la musique moderne ; aussi, elle nous dit : « Ce rhythme était quelque chose de plus flexible, qui alliait l'indépendance à la simplicité, et qui réunissait tous les avantages de la mesure sans en connaître les entraves. Ce rhythme était absolument nécessaire dans l'exécution des mélodies si riches et si abondantes. » Une de nos autorités contemporaines, l'abbé Baini,

corrobore cette opinion de la commission de Reims en nous disant « que le rhythme était l'âme du chant grégorien. »

J'ai dit, Messieurs, que l'un des obstacles qui entraverait toujours l'heureuse restauration du chant grégorien était aussi le peu d'accord qui règne sur ce sujet entre les musicographes. Voici une opinion diamétralement opposée à celle de la commission de Reims. Je n'en apprécierai point la valeur, mais, comme elle a été émise et soutenue par un artiste d'une grande valeur, et qu'elle a été livrée à la publicité, je crois devoir en dire quelques mots : dans l'examen sérieux des causes en litige, il faut entendre toutes les parties.

Selon Adrien de Lafage, ce serait en vain que l'on espérerait retrouver des documents authentiques du chant grégorien primitif ; les retrouverait-on même, il ne conseillerait pas de l'adopter. Il veut que, à cet égard, on reconnaisse le bon effet du progrès musical moderne et les exigences de notre civilisation. Cet écrivain musicographe veut bien qu'on essaie de remonter les siècles du moyen-âge, mais seulement jusqu'à Gui d'Arezzo, au XI[e] siècle, considérant tout ce qui est antérieur comme objet de pure curiosité archéologique et sans utilité pour le chant actuel. Il appuie son opinion sur celle de saint Bernard, qui, dans ses travaux sur l'épuration du chant, déjà bien altéré à son époque, aurait dédaigné l'ancien antiphonaire de Saint-Gal, considéré, ainsi que nous l'avons dit, comme une

reproduction fidèle de celui de saint Grégoire.

Si le célèbre fondateur de l'ordre de Cîteaux se plaignait de l'altération qui, de son temps, déparaît les mélodies liturgiques, ce fut bien autre chose un peu plus tard. D'abord, l'usage du déchant, pour lequel l'engouement devint général, ensuite l'admission d'un grand nombre de voix pour l'exécution des pièces de chant qui devaient être dites par des solistes, ce qui nécessita leur simplification : enfin les suppressions apportées aux *Graduels*, *Alleluias*, *Traits*, etc., dont on fit disparaître les *neumes* et les *répétitions uniformes*, qu'on traite d'*inutiles longueurs*. Ces suppressions ayant été admises, devinrent bientôt générales, et, on le devine, elles furent aussi arbitraires. On ne tarda point à en reconnaître l'abus.

Aussi, Messieurs, peu à peu le chant grégorien se trouva défiguré par l'incorrection des manuscrits, par leur mutilation, par une mauvaise exécution, auxquelles vint s'ajouter plus tard son absorption dans le travail harmonique des contrepuntistes qui le façonnaient à leur gré, tout en le prenant pour base de leurs compositions de musique sacrée.

J'ai prononcé les mots de *liberté laissée aux évêques par le Souverain Pontife dans les questions de chant ;* cette assertion, avancée par moi, pourrait paraître inconsidérée et peut-être blessante pour des ecclésiastiques si dévoués à l'autorité hiérarchique. Il est donc de mon devoir de vous réitérer mes bonnes intentions, en vous montrant que je m'appuie sur des faits incontestables.

L'altération du chant grégorien et le vice de son exécution pendant l'office divin étaient de toute notoriété quand le Concile de Trente se réunit. Cette docte et sainte assemblée se préoccupa vivement de l'importance de l'unité dans le culte. A la suite de ces travaux, et dans le même but, le Pape saint Pie V et ses augustes successeurs réglèrent tous les points du rit et de la liturgie romaine. Plusieurs autres grands travaux, confiés d'abord à des commissions au sein du Concile, étaient destinées à compléter cette unité : un *Catéchisme* latin, qui aurait été obligatoire pour tout l'univers catholique, et que chaque évêque aurait traduit en langue vulgaire pour son diocèse, un *Bréviaire*, un *Missel* et un *Corps de Prières* reconnu nécessaire pour des cas particuliers; enfin le *chant liturgique* épuré dans une édition unique pour toutes les Eglises, avec défense expresse d'y rien modifier, telles furent les vues de cette mémorable assemblée. Pie V, en 1568, conformément à la délibération de la 24e session du Concile, promulgua le nouveau Bréviaire. Deux ans plus tard parut la bulle relative au nouveau Missel ; mais les travaux concernant le catéchisme et le chant liturgique demeurèrent inachevés.

La cause de la musique religieuse proprement dite et de sa convenance dans le lieu saint, venait d'être dégagée de celle du plain-chant, et, un instant compromise ; elle avait été gagnée par le prodigieux effet des compositions de Palestrina, et particulièrement par trois de ses messes, desquelles se détache

encore, comme modèle de perfection, la messe dite du *Pape Marcel.*

Quoique la solution de la révision des livres de plain-chant pour arriver à l'unité eût été confiée à la sagesse et aux lumières de chaque évêque, le Saint-Siége ne perdit point de vue l'urgence de cette réforme, la difficulté qu'elle présentait, et le danger de la laisser entièrement à la merci de tout l'épiscopat. Il était évident qu'il eût été préférable qu'une telle mesure fût partie du Vatican.

Aussi, le Pape Grégoire XIII, à qui l'on doit l'utile réforme de l'ancien calendrier, s'occupa-t-il également de l'importante question du chant liturgique; il voulut résolûment amener cette unité à bonne fin.

Au moment de son pontificat, le nom de Palestrina était la personnification de l'art musical dans sa plus haute acception et dans sa plus parfaite convenance. Or, pour réaliser le vœu du Concile de Trente, il s'agissait d'adapter au plain-chant révisé, épuré, les paroles modifiées selon le Missel et le Bréviaire nouveau. Le Saint-Père confia cette tâche à Palestrina. Certes, ce n'était point là un travail agréable pour un compositeur de savoir et d'inspiration; assurément, si Palestrina consentit à s'en charger, ce fut par devoir et par dévouement.

Cependant, consciencieux jusqu'à l'excès dans toutes ses entreprises d'art, l'auteur de la *Messe du pape Marcel* ne négligea rien pour réaliser le vœu des Pères du Concile, vœu dont il appréciait mieux que tout autre l'opportunité. Treize années lui suffi-

rent à peine pour préparer seulement les parties de *tempore* du Graduel, œuvre que l'on trouva achevée au moment où la mort vint arrêter sa plume. Hélas! sa mort fut une perte irréparable. Et comme si ce n'était pas assez, il fallut même qu'au malheur d'une perte aussi cruelle pour l'art chrétien, vint s'ajouter encore celui de la perte du manuscrit de ce premier travail qui, du moins, eût pu servir de guide et de modèle à quelque continuateur.

Presque au même moment où Palestrina s'occupait de cette révision du plain-chant et de son application au texte du nouveau rituel, une autre publication, ayant presque le même objet, avait lieu à Paris (1578). C'était le premier effet de la liberté laissée à l'épiscopat par le Concile de Trente dans la question du chant liturgique. Seulement, dans cette publication de Paris, connue sous le titre de *Graduel des Chartreux*, les paroles n'étaient point conformes à la rectification du nouveau Bréviaire, preuve évidente qu'on avait fait fausse route pour arriver à l'unité. Ce n'eût point été assurément un travail de ce genre que Palestrina aurait produit. Toutefois, ainsi que nous l'avons déjà énoncé, le *Graduel des Chartreux* présente un grand intérêt au point de vue de la notation, qui est celle de l'ancien plain-chant avec toutes les neumes, les répétitions, les duplications et triplications de notes carrées sur le même degré.

Une autre publication avait alors également lieu à Venise (1580); mais, dans celle-ci, les nouvelles

paroles du Rituel et du Bréviaire furent substituées aux anciennes.

Enfin, le pape Clément VIII entreprit à son tour de nouvelles réformes au Bréviaire. Il eût voulu s'occuper également des livres de chant, mais son pontificat ne dura point assez pour cela. Léon XI se trouva dans le même cas : ce soin semblait réservé à Paul V, leur successeur immédiat.

Un habile imprimeur, Jean-Baptiste Raimondi, directeur de l'imprimerie Médicis, à Rome, avait noblement perfectionné les caractères mobiles destinés à l'impression des livres de plain-chant, perfectionnement auquel le pape Clément VIII avait accordé un brevet. Or, c'est au moyen de ce type de plain-chant que fut gravée la belle édition de 1614 que le pape Paul V se complut à encourager; cette édition est la première dans laquelle l'autorité du Souverain-Pontife soit intervenue (1). On pense que dans cette occasion la révision de l'ancien chant fut l'œuvre de Ruggiero Giovanello, savant compositeur, qui succéda à Palestrina, à la chapelle du Vatican. Disons que Baini, le judicieux Baini, a accordé, de nos jours, des éloges à ce travail de modification. Ce savant artiste indique cette réforme de l'ancien chant comme une des meilleures qui aient été tentées depuis le Concile de Trente. Eh bien,

(1) Graduale de tempore juxta ritum Sacro Sanctæ Romanæ Ecclesiæ cum cantu Pauli V. Pont. Max. Jussu reformato, cum privilegio, Roma, ex typographia Medici, anno 1614. Graduale de Sanctis. Anno 1615.

selon l'opinion d'Adrien de Lafage, c'est à cette édition, faite à Rome, sous les yeux d'un Souverain-Pontife très-intelligent, qu'on aurait dû se rallier actuellement pour réaliser l'unité dans le chant romain. Il est certain qu'en adoptant cette édition exclusivement pour tout le monde catholique, on eût évité de porter son examen sur d'autres travaux analogues ; on eût surtout épargné à la mémoire de Nivers, artiste français d'un grand mérite (XVII siècle), des critiques acerbes ; on n'eût point également fourni un aliment aux polémiques brûlantes qui bruissaient naguère à notre oreille, et nous n'aurions point sous nos yeux la dissidence des éditions de Malines, de Reims, de Dijon, de Digne, etc., dissidence qui éloigne de l'unité au lieu d'y ramener.

J'ai parlé aussi, Messieurs, de la tolérance du clergé, en général, pour les mauvaises traditions locales. Vous offrez, sans nul doute, d'heureuses exceptions. Vous comprenez, j'en ai l'assurance, que je m'adresse au corps tout entier, qui aurait bien le droit de me taxer de malveillance, pour ne pas dire plus, si je ne prouvais surabondamment ce que j'avance par des faits incontestables. Vous-mêmes, Messieurs, veuillez je vous prie, ne point oublier en ce moment que je place l'intérêt de la religion et de l'art pur au-dessus des amours-propres personnels. — Ces paroles ayant obtenu l'assentiment de mon auditoire, je poursuivis ainsi :

Dès le moment que les évêques ont été autorisés à régler, chacun dans son diocèse, tout ce qui avait

trait au chant liturgique, la question de l'unité s'est trouvée partout fortement compromise. Cette liberté d'agir et de prononcer n'a point tardé à passer, dans une certaine mesure, des évêques aux curés, et de ceux-ci aux desservants : il est si doux d'être maître chez soi! L'arbre a porté ses fruits. Parcourez les divers diocèses; entrez dans les cathédrales; assistez aux offices des paroisses d'une même ville; suivez les cérémonies des églises des campagnes, et prononcez.

A la vérité, tout récemment, et à l'occasion de l'établissement du rit romain dans la plupart des diocèses de France, plusieurs prélats ont été touchés de ce désordre et ont paru y vouloir porter remède. Nous savons que quelques-uns se sont même montrés très-désireux de réaliser tout le bien possible sous ce rapport; mais nous savons aussi que leurs recommandations n'ont point abouti à grand'chose. Aussi, Messieurs, où en est cette unité et cette convenance recommandée par le Concile de Trente? Ceci est triste à dire, dans les belles solennités de l'adoration perpétuelle, alors que les magnificences de notre culte ressortent avec tant d'éclat, l'un emprunte ses chants au Père Lambillotte, l'autre donne de la musique religieuse qui n'a de religieux que le titre, heureux encore si elle n'est pas de provenance théâtrale; celui-ci choisit la messe dite de *Bordeaux;* celui-là fait chanter dans le même office l'hymne si belle du Saint Sacrement *Pange lingua*, sur trois airs différents, dont le plus joli, le plus recommandé,

et par suite le plus goûté n'est autre que le chant d'une cantilène lascive napolitaine; un autre enfin, plus liturgique, mais dédaignant le simple unisson, fait exécuter du contrepoint fleuri, etc., etc. Or, le moyen de se reconnaître dans cette Babel chantante; le moyen de prier avec ferveur et recueillement ; le moyen de croire à la restauration d'une exécution une et vraiment digne de la sainteté du culte catholique.

Et si l'on respecte aussi peu le fond, comment faire respecter la forme? Aussi, que d'interprétations diverses sur un même chant; les uns altèrent une note, les autres ne l'altèrent pas; les uns veulent logiquement un diapason qui convienne à toutes les voix, les autres sont pour le ton plus haut ou pour le ton plus bas; le clergé recommande la gravité de mouvement dans l'exécution; les chantres, sourds aux observations à ce sujet, accélèrent tout et veulent avoir bientôt fini; enfin, une remarque judicieuse faite par qui de droit se produit-elle pour amener la réforme d'un abus, on répond qu'on a toujours fait ainsi et que les fidèles ne s'en préoccupent pas, etc.

Quelle est donc la cause, me direz-vous, de l'inefficacité de l'autorité morale du clergé, en général, en ce qui concerne le chant? Cette cause n'est ailleurs, Messieurs, que dans l'insuffisance des connaissances des prêtres relatives à cette partie de la liturgie. Par position, par état, par convenance, le prêtre ne peut assister à la plupart des grandes manifestations de l'art moderne, et c'est fâcheux.

Depuis un siècle, cet art, devenu essentiellement dramatique, ne brille guère qu'au théâtre ou dans les concerts, et ce n'est que là qu'on peut juger de ses effets et de son vrai caractère. L'art religieux et l'art mondain sont deux arts distincts; il doit y avoir entre eux une ligne de démarcation. Pour établir cette ligne il faut nécessairement connaître ces deux arts dans leur essence, dans leurs effets, dans leur résultat moral. Eh bien, malheureusement, le clergé connaît fort peu le premier et ignore à peu près le second; de là absence d'aptitude de sa part pour les questions relatives à la musique religieuse, qu'il est cependant appelé à régler et à diriger; de là aussi le germe d'insubordination qui se montre dans certains lutrins, et dont nous avons vu les déplorables conséquences. Le seul remède à cet état de choses, Messieurs, vous l'avez déjà indiqué vous-mêmes, est premièrement dans l'étude du chant ecclésiastique, étude organisée et pratiquée sérieusement dans tous les séminaires et dans toutes les maîtrises; secondement dans une certaine initiation à la musique moderne, en rapport avec la gravité et la discipline ecclésiastique. En possession de connaissances spéciales et d'une certaine étendue, le prêtre pourrait alors dire aux chantres et aux artistes de profession, et cela avec l'autorité du caractère, de la position et du savoir : faites ainsi; il faut que ce soit ainsi.

Il est évident qu'on a voulu restaurer le chant ecclésiastique et le relever de l'état d'abaissement

et de déconsidération que les vrais artistes religieux déplorent profondément. Bon nombre d'excellents écrits ont été publiés pour cet objet; mais, selon moi, il ne suffit point d'indiquer la voie, il faut y marcher: en d'autres termes, on ne devrait point perdre de vue que le chant n'est rien sans une bonne exécution.

A-t-on les moyens d'exécuter le plain-chant dans nos églises, nous ne dirons pas avec intelligence, avec une perfection relative, mais seulement un peu convenablement? Quels sont les diocèses de France qui peuvent à cet égard être cités et proposés pour modèles? Serait-ce le diocèse de Toulouse, incontestablement le plus musical du Midi? Ce n'est point l'avis de Monseigneur Desprez, l'éminent et docte archevêque, si bon juge en cette matière, qui, dans sa lettre à son clergé sur le chant religieux, déclarait, après une tournée pastorale, qu'il avait été ravi à l'audition des orphéons qui étaient venus lui offrir musicalement leurs hommages, et qu'il voyait avec peine que dans le diocèse de Toulouse *on ne chantait mal qu'à l'église* (1).

La commission de Reims est également explicite

(1) Depuis cette appréciation de Monseigneur l'archevêque sur le chant des offices, plusieurs années se sont écoulées. On en a senti toute l'importance, une amélioration sensible en est résultée dans les églises du diocèse de la capitale du Languedoc. M. Kunc, maître de chapelle de la métropole, fait tous ses efforts afin de rehausser par la beauté du chant les grandes solennités de la cathédrale. Il s'est aussi dévoué dans sa revue de la *Musica sacra*, dont il est le directeur, pour soutenir la cause de la musique religieuse.

sur l'importance de l'enseignement du chant liturgique. « La restauration du chant, nous dit-elle, suppose la restauration des écoles de chant, car toute science ne s'apprend qu'à la condition d'être enseignée, et la science du plain-chant, ce n'est pas seulement, comme tant de personnes se l'imaginent, une connaissance telle quelle de la gamme, des clefs, etc.; on oublie en cela que quelques notions élémentaires ne constituent point un maître. »

Alors, l'un de mes interlocuteurs, bon curé de campagne, se préoccupant de l'application du chant dans les modestes paroisses, m'interrompit en me disant : « Je comprends, Monsieur, toute l'urgence de l'étude sérieuse du plain-chant, mais comment faire participer des paroisses telles que la mienne au bienfait de cet enseignement? Comment réunir sous la main des éléments suffisants pour faire mieux que par le passé? Comment détruire cette mauvaise routine locale qui vous a si fort ému ce matin? » Ma réponse à toutes ces objections fut très-facile : Je me rappelais avoir lu, dans une publication récente de Monseigneur Parisis, une page sur ce sujet qui m'avait frappé; je me contentai de la citer :

« Il n'est pas de paroisse, si petite qu'elle soit, dit ce savant prélat, si simples que soient ses habitants, où l'on ne puisse trouver des enfants, des adolescents et des hommes en assez grand nombre pour former, par la combinaison intelligente des diverses natures de voix, de psalmodies très-mélo-

dieuses et de véritables concerts parfaitement religieux. Il arrive souvent même que, sous ce rapport, comme sous plusieurs autres, les populations les plus simples offrent plus de ressources que celles qui se croient civilisées ; pourquoi ? d'abord, elles sont plus dociles, parce que, ensuite, ne connaissant pas la musique mondaine, elles concentrent plus volontiers toutes leurs affections dans les saintes harmonies de l'Eglise ; parce que, enfin, comme le dit l'Ecriture, tout ce qui tient au langage de la foi est plus intelligible aux âmes simples qu'aux esprits superbes ; *cum simplicibus sermocinatio ejus* (Prov., III, 33. Instruction pastorale de Monseigneur l'évêque de Langres, etc.)

Et je corroborai encore cette citation par la réflexion suivante du rapporteur de la commission de Reims :

« Combien, dit ce rapporteur, la restauration du chant ecclésiastique serait prompte et complète si les éloquentes paroles de Mgr Parisis étaient partout entendues, si l'on mettait partout en pratique ces sages avis ! Et s'il nous est permis d'exprimer ce désir, nous ajouterons : puissent-elles être entendues et méditées dans certains séminaires où l'on n'étudie sérieusement ni le chant ni la liturgie. Alors on n'aura plus sous les yeux le triste spectacle de prêtres, d'ailleurs recommandables, accomplissant sans dignité les fonctions les plus augustes, parce qu'ils ne savent pas chanter une *Préface* ou une *Oraison* ; mais tous, rivalisant de zèle, rendront au

culte divin cette splendeur qu'il avait dans les siècles chrétiens, et qu'il a perdue, au détriment de la foi des peuples et de leur grandeur morale. »

Enfin, je crus devoir arrêter là tout ce verbiage, persuadé que j'étais allé trop au vif de la question, eu égard aux personnes qui m'écoutaient. Cependant, je fus un peu rassuré sur ce point par les gracieuses et bienveillantes paroles de mes auditeurs. L'un d'eux, me prenant cordialement la main, ajouta : « Merci, Monsieur, de tout ce que vous venez de nous dire. Oui, nous avons chacun notre apostolat : celui du prêtre est d'amener dans les âmes l'unité des sentiments chrétiens ; celui de l'artiste, de rechercher et de réaliser l'unité des chants liturgiques qui en sont la fidèle expression. Nous sentons, comme vous, que pour arriver à une bonne solution dans la restauration du chant grégorien, il faudrait la science d'interprétation, la fidélité de la tradition, l'intégrité, la moralité de l'application, l'abnégation des idées préconçues, l'absolue soumission aux décisions de l'autorité compétente et hiérarchique. Ainsi, de la part de nous tous, courage, persévérance, foi vive, efforts constants pour réaliser l'œuvre éminemment religieuse et artistique, dont vous venez de nous entretenir : *Sursum Corda*!

SAINTE CÉCILE,

PATRONNE DES MUSICIENS.

Le vingt-deuxième jour du mois de novembre l'Église honore annuellement la mémoire de sainte Cécile, vierge et martyre. Dès les premiers temps de l'établissement du christianisme et presque aussitôt que la liturgie eut réglé définitivement les diverses parties de l'office divin, son nom figura dans le canon de la messe ; elle fut considérée comme une des gloires de la religion naissante. Les siècles du moyen-âge lui vouèrent une dévotion profonde, et mirent sous son invocation un grand nombre de monuments religieux. Sa vie et son martyre respirent un parfum d'héroïsme et de pureté qui ravissent. L'Église proposa sa vie aux fidèles comme un modèle idéal à suivre. Mais en nous estimant heureux de pouvoir prêter notre faible voix à l'exaltation de la gloire de cette auguste Vierge, nous devons dire que nous avons surtout pour objet de rechercher quelles furent les circonstances de sa vie qui ont offert quelque rapport avec l'art musical

et amené les musiciens à la prendre pour leur patronne. Notre tâche va devenir difficile, d'abord à cause du peu d'authenticité de certains traits relatifs à ses talents dans l'art musical, et surtout par la divergence d'opinion qui règne à cet égard. Nous allons néanmoins faire nos efforts pour mettre sous les yeux du lecteur les moyens d'apprécier par lui-même les documents historiques d'après lesquels, pour procéder par ordre, nous avons cru devoir fixer nos regards sur les deux points suivants :

1° Rechercher quelle a été la participation de sainte Cécile à l'art musical ;

2° Déterminer l'époque où les musiciens se sont placés sous sa protection.

Voyons d'abord ce que les annales ecclésiastiques nous apprennent sur les événements qui caractérisèrent et illustrèrent sa vie.

I.

Sainte Cécile naquit d'une famille romaine distinguée par sa noblesse. Dès sa plus tendre enfance elle apprit à connaître et à pratiquer la religion chrétienne, dont les progrès, malgré les persécutions, commençaient à être éclatants. Parvenue à l'âge où la raison éclaire et dicte les résolutions, subjuguée par l'attrait de la vertu, Cécile fit vœu de virginité. Cependant ses parents l'ayant obligée à épouser un jeune seigneur nommé Valérien, la jeune

romaine se soumit avec docilité à leur volonté. Mais le feu de la grâce qui l'embrasait devait la faire triompher de l'obstacle qui se présentait à elle ; aussi, le jour de ses noces, non-seulement elle parvint à faire ratifier son vœu par son mari, mais encore elle le convertit à la religion de Jésus-Christ qui lui avait été inconnue jusqu'alors. Peu de temps après, son ardente charité et l'ascendant que lui donnait sa piété, obtinrent un nouveau succès en convertissant également à la foi Tiburce, son beau-frère, et un officier nommé Maxime. Ces trois conversions ayant fait sensation sur les ennemis des chrétiens, Valérien, Tiburce et Maxime furent arrêtés et scellèrent de leur sang les croyances qu'ils venaient d'embrasser. Quelques jours après, la jeune Cécile eut le même sort, et son front virginal fut orné de la couronne du martyre.

D'après les actes authentiques le martyre de ces trois néophytes et de la jeune vierge qui les avait gagnés au vrai Dieu, eut lieu en l'année 230, sous le pontificat du pape Urbain I[er].

La mémoire de sainte Cécile ne tarda pas à être vénérée parmi les chrétiens. Les églises s'élevant alors en grand nombre, plusieurs furent placées sous son invocation. La plus célèbre de toutes est celle qui fut bâtie à Rome dans la maison de Valérien, au quartier appelé *in transtevere* ou *au delà du Tibre*, et qui fut nommée *Sancta Cecilia in transtevere*. C'est là que la sainte consomma son martyre. Les annales ecclésiastiques nous disent que ce fut

dans cette église que le pape Symnaque tint un concile en 500. Le pape Paschal, vers l'an 1000, y institua un monastère en l'honneur de sainte Cécile et des trois autres martyrs convertis par elle à la foi, y fit transporter leurs reliques et orna l'église avec beaucoup de magnificence. Il y eut encore plus tard dans cette même ville deux autres églises qui lui furent également dédiées. Mais arrivons à la partie du sujet qui nous occupe.

Quelques auteurs ont cru trouver dans les actes qui ont trait à la vie et au martyre de sainte Cécile, l'indication de l'emploi qu'elle avait dû faire de la musique dans ses exercices de piété ; ils ont donc écrit à cet égard, que cette sainte *joignait souvent la musique instrumentale à la musique vocale.* Or, c'est ce passage, relatif à ses talents comme musicienne, qui se trouve très-sérieusement contesté par les écrivains qui n'ont voulu s'arrêter que sur des preuves certaines et n'admettre que des documents authentiques. Constatons que les recherches, pour éclairer ce point douteux de la légende de la vierge romaine, semblent avoir été fort nombreuses

D'abord, il paraît certain que pendant longtemps les critiques et les liturgistes se sont également occupés de cette question, et qu'ils n'ont pas été entièrement satisfaits des preuves qu'ils ont pu recueillir. La signification des mots de l'antienne appropriée à cette vierge martyre, *cantatibus organis,* ne leur a point paru assez concluante.

Les auteurs musiciens, particulièrement intéressés

à découvrir la vérité sur ce point litigieux, ont cherché à l'éclairer d'un nouveau jour. Au siècle dernier (1732), un anonyme examina attentivement, dans un écrit inséré au *Mercure*, quels pouvaient être les motifs qui avaient engagé les musiciens à se placer sous la protection de sainte Cécile, au préjudice de *saint Julien* et *saint Genest*, qui, comme nous le verrons, avaient été les patrons des membres de la *ménestrandie* depuis sa fondation. Les recherches de cet érudit n'amenèrent d'autre résultat que de faire ressortir le vague du texte et l'insuffisance des preuves.

De nos jours, et tout récemment, un savant musicien-littérateur, M. Adrien de Lafage, a traité ce même sujet; et, après avoir parlé des diverses circonstances de la vie de cette vierge martyre, après avoir médité le sens du texte qui a donné lieu à la considérer comme musicienne, il a démontré que ce document avait été l'objet d'une fausse interprétation. Voici ce texte: « *Venit dies in quo thalamus collocatus est*, et cantatibus organis, *illa* in corde suo *soli Domino* decantabat, *dicens : Fiat cor meum et corpus meum immacula tum, ut non confundar; et, biduanis et triduanis jejuniis orans, commendabat Domino quod timebat. Invitabat angelos precibus, lacrymis interpellabat apostolos*, etc. Le moment vint de placer le lit nuptial, et tandis que les *instruments résonnaient*, Cécile *dans son cœur chantait* pour Dieu seul, en disant : Puisse mon cœur et mon corps se conserver sans tache, afin que je ne sois pas confondue! Et,

accompagnant ses prières de jeûnes de deux et trois jours, elle mettait ses craintes sous la protection du Seigneur. Elle invoquait les anges par ses supplications, elle s'adressait aux apôtres en versant des larmes, etc. »

Comme le fait remarquer Adrien de Lafage, c'est sans doute ce texte seul qui a pu décider les musiciens à se placer sous l'invocation de sainte Cécile. Mais ce texte n'est-il pas, en effet, mal interprété? Ne renferme-t-il pas quelques parties sujettes à controverse? N'est-ce pas à la musique faite par les musiciens engagés à l'occasion de la célébration du mariage pour en rehausser l'éclat et pour chanter l'épithalame, que les paroles *cantatibus organis* s'adressent? Essayons encore de compléter la pensée de ce savant historien.

L'histoire nous dit que la musique fut peu cultivée à Rome sous les premiers Rois et pendant les premiers temps de la République; cet art n'y fut employé d'abord que dans les cérémonies du culte et dans les fêtes de triomphe décernées aux héros par l'enthousiasme et la reconnaissance publique. Mais plus tard, c'est-à-dire au VIe siècle de l'ère de Rome, lorsque les victoires de Paul-Emile, à Pydna, et de Metellus, à Scarphé, eurent amené l'incorporation des provinces grecques au territoire de la République romaine, il y reçut une autre destination, et son application y devint toute mondaine. Attirés par le luxe, par les richesses qu'on importait de toutes parts dans la ville de Romulus, les artistes étrangers y

abondèrent bientôt, et de ce moment la musique fut appelée à célébrer les naissances, les mariages, les funérailles, et toutes les circonstances importantes de la vie des familles patriciennes. Cet usage était donc en plein exercice au temps où vécut sainte Cécile. Les grands de Rome, chez qui le goût du luxe, l'amour des plaisirs alla, à l'époque dont nous parlons, jusqu'à la frénésie, nouveaux sybarites, eurent des musiciens pour embellir leur fêtes particulières, et disons plus, pour exciter leurs appétits sensuels. Nous avons démontré, dans une de nos études historiques, la part immense que cette fausse application de la musique avait eue sur la corruption des mœurs et par suite dans la ruine du vaste empire romain. Ce n'est certainement pas à cette musique efféminée et lascive que prend part l'âme de Cécile. Elle est au contraire, d'après les paroles du texte qui lui est particulier, l'objet de ses gémissements. Une inspiration d'en haut lui a fait confier à Dieu sa virginité. Elle fortifie par la prière sa foi en la divine assistance. Si Cécile fait de la musique en ce moment, c'est avec les anges dans le ciel. Tout semble donc nous porter à conclure que la patronne des musiciens fut étrangère à l'exercice de cet art; mais, si elle ne l'a pas cultivé pendant sa vie, elle l'a élevé et ennobli: apprenant à ceux qui s'y adonnent à chercher leurs inspirations dans la foi, dans la pureté, pour chanter l'héroïsme des vertus chrétiennes. C'est là l'influence toute morale que Cécile exerce sur la musique.

Ainsi, les commentateurs ont commencé l'œuvre, les effets magiques de la peinture sont venus la compléter.

Quel sujet plus artistique, plus poétique, plus idéal que celui offert par cette jeune vierge tout entière à ses saintes aspirations vers le Créateur, que ce chef-d'œuvre de pureté, de grâce, de perfection hnmaine, se détachant de toutes les affections terrestres, pour s'élever en esprit vers les célestes régions, que cet ange incarné rêvant, au banquet de ses noces, des délices de la virginité et des joies du ciel; distraite des accords qui résonnent autour d'elle par sa participation intime au chant de l'éternel hosannah!... Comment l'homme de génie aurait-il pu demeurer froid devant un pareil sujet? Aussi nous a-t-il valu plusieurs productions immortelles, vivifiées du feu sacré qui les inspira.

Qui n'a entendu parler de l'admirable tableau de Raphaël représentant notre sainte patronne au moment de cette extase; toile ravissante que possède le musée de Bologne? Nous ne résistons pas au plaisir de transcrire ici la description brillante qu'en a faite un grand artiste, que nos concitoyens eurent naguère le bonheur d'entendre et d'applaudir. Voici ce que Listz écrivait à ce sujet à un de ses amis pendant l'un de ses voyages en Italie.

« En arrivant à Bologne, dit-il, je courus au musée ; je traversai sans m'arrêter trois salles remplies de tableaux du Guide, de Guerchin, des Carrache, du Dominiquin, etc... j'avais hâte de voir la

sainte Cécile. Il me serait difficile, impossible même de vous faire comprendre ce que j'éprouvai en me trouvant tout-à-coup en présence de cette magnifique toile, où le génie de Raphaël nous apparaît dans toute sa splendeur. Je connaissais les chefs-d'œuvre de l'école Vénitienne; je venais de voir les Van-Dyck de Gênes, les Corrége de Parme, et à Milan la *Madona del velo*, l'une des plus sublimes créations de Raphaël, mais tout en admirant la hardiesse, l'éclat, la vérité, la suavité de ces peintures, je sentais que je n'étais entré dans le sens intime d'aucune; j'étais toujours resté spectateur; aucune de ces belles compositions ne s'était emparée de moi, si je puis m'exprimer ainsi, à l'égal de la sainte Cécile. Je ne sais par quelle secrète magie ce tableau se présenta soudain à mon esprit sous un double aspect: d'abord, sous une ravissante expression de la forme humaine dans ce qu'elle a de plus noble, de plus idéal, comme un prodige de grâce, de pureté, d'harmonie; puis, au même instant, et sans aucun effort d'imagination, je crus y reconnaître un symbolisme admirable et complet de l'art auquel nous avons voué notre vie. La poésie et la philosophie de l'œuvre se montrèrent à moi aussi visiblement que l'ordonnance de ses lignes, et sa beauté *idéelle* me saisit aussi fortement que sa beauté plastique.

« Le peintre a choisi le moment où sainte Cécile s'apprête à chanter une hymne au Dieu tout-puissant. Elle va célébrer la gloire du Très-Haut, l'attente

du juste, l'espoir du pécheur ; son âme frémit de ce frémissement mystérieux qui saisissait David lorsqu'il préludait sur la harpe sainte. Tout-à-coup son œil est inondé de clarté, son oreille d'harmonie, les nuées s'ent'rouvrent, les chœurs des anges lui apparaissent, l'éternel *hosannah* retentit dans l'immensité, les yeux de la vierge se lèvent vers le ciel ; son attitude exprime l'extase, ses bras retombent allanguis à ses côtés, ils vont laisser échapper l'instrument sur lequel elle chante les sacrés cantiques. On sent que son âme n'est plus sur la terre, son beau corps semble prêt à se transfigurer...

« Dites, n'eussiez-vous pas vu, ainsi que moi, dans cette noble figure le symbole de la musique à son plus haut degré de puissance ? l'art dans ce qu'il a de plus immatériel, de plus divin ? Cette vierge enlevée à la réalité par l'extase, n'est-ce pas l'inspiration, telle qu'elle arrive parfois au cœur de l'artiste, pure, vraie, révélatrice, et dégagée de tout alliage grossier ? Ses yeux fixés sur la vision, l'inénarrable volupté répandue sur tous ses traits, l'allanguissement de ses bras qui plient sous le poids d'une béatitude inconnue, n'est-ce pas l'expression de l'impuissance humaine en lutte avec le désir et la perception des choses divines ? n'est-ce pas l'idéalisation la plus poétique de ce découragement qui saisit le poète dans l'abondance et la plénitude de sa participation aux mystères infinis, alors qu'il sent et comprend qu'il ne pourra rien rapporter aux hommes du banquet céleste auquel il a été convié ?

« A la droite de sainte Cécile, le regard tourné vers elle avec une chaste tendresse, Raphaël a placé saint Jean ; saint Jean, le *disciple que Jésus aimait*, celui auquel en mourant il confia sa mère, celui qui, en reposant sa tête sur la poitrine du maître, y recueillit les secrets d'une charité sans bornes, d'un amour qui ne se lassa point *jusqu'à la fin*, comme parlent les écritures. Saint Jean, c'est le type le plus excellemment parfait des opinions humaines, épurées et consacrées par la religion ; c'est le sentiment chrétien tendre et profond, mais tempéré par les salutaires enseignements de la douleur.

« De l'autre côté Madeleine, dans tout l'éclat de ses ajustements mondains, vient aussi écouter les cantiques sacrés. Il y a dans son port, je ne sais quoi d'altier, de profane, dans toute sa personne une certaine volupté qui tient plus de la Grèce que de la Judée, du paganisme que du christianisme. Madeleine, c'est encore l'amour, mais l'amour qui naît des sens et s'attache à la beauté visible. Aussi est-elle plus éloignée de sainte Cécile que saint Jean : comme si le peintre avait voulu donner à entendre qu'elle participe moins que lui à l'essence divine de la musique, et que son oreille est captivée par l'attrait sensuel des sons, plutôt que son cœur n'est pénétré d'une émotion surnaturelle.

« Sur le premier plan est saint Paul, la tête penchée sur la main gauche, dans l'attitude d'une profonde méditation ; sa main droite est appuyée

sur un glaive, emblème de la parole militante et dominatrice avec laquelle il dissipa l'ignorance des peuples et conquit les âmes au Dieu inconnu. Saint Paul fut le premier entre les apôtres qui fit servir l'éloquence et la philosophie à l'établissement de la religion, à la propagation de la foi. Ce fut lui qui le premier apporta le raisonnement, la doctrine, là où il n'y avait encore eu que le sentiment. Pour lui, ce qu'il retrouve dans la musique, c'est encore l'éloquence, ce qu'il y voit, c'est l'enseignement par intuition; c'est une autre prédication plus voilée, mais non moins puissante, qui attire les cœurs et les ouvre à la vérité. Aussi l'expression de son visage est-elle plutôt celle de la réflexion que celle de l'entraînement. On voit qu'il cherche à se rendre compte du mystère de ce langage nouveau pour lui, qu'il veut s'expliquer les effets de ce *verbe*, et qu'il envie la jeune vierge, parce qu'elle n'a point, ainsi que lui, acheté par les fatigues, les persécutions, la captivité, le don de persuasion et le pouvoir de changer les cœurs.

« Derrière la sainte, saint Augustin paraît écouter avec plus de froideur, son visage est sérieux et contristé. On reconnaît en lui, l'homme qui a longtemps erré, qui a beaucoup failli, et qui se tient en garde contre les plus saintes émotions. Lui qui a livré à ses sens une guerre sans relâche, il craint encore les piéges de la chair cachés sous les apparences d'une vision céleste. Il se demande en homme qui n'a trouvé la vérité qu'après s'être fatigué dans

les sentiers du doute, en homme que l'art païen a séduit et entraîné loin de la voie qui mène à Dieu, s'il n'y a pas un poison secret dans ces harmonies sublimes, et si ces accords qui semblent descendre du ciel, ne sont point des voix fallacieuses, un artifice du démon dont il a trop souvent éprouvé la puissance?

« C'est ainsi que ces quatre personnages, groupés avec une inimitable simplicité autour du personnage principal, me sont apparus comme les types suprêmes de notre art; ils résument les éléments essentiels de la musique et les effets divers qu'elle produit sur le cœur de l'homme. »

D'autres peintres célèbres, tels que le Dominiquin, Carlo Dolce; de nos jours, Delaroche, etc., ont traité le même sujet, et on voit que ces hommes éminents, quoique se plaçant à un autre point de vue que Raphaël, se sont néanmoins inspirés sur le même texte, et ont donné à sainte Cécile les mêmes attributs. Plus artistes qu'historiens, obligés de fournir une œuvre plastique, une composition qui parlât à l'esprit par les yeux, ils n'ont pas hésité à représenter la sainte dans l'attitude d'une musicienne exécutante. Dans ce cas, chaque artiste a choisi, selon son idée, l'instrument qu'il croyait le mieux approprié à son sujet, sans avoir égard à la vérité historique. Ainsi Raphaël a placé sainte Cécile debout, et, dans son extase, dans sa participation morale à la musique céleste, renversant négligemment vers la terre l'orgue qu'elle tenait dans ses mains.

Le choix de l'orgue pour être placé sous les doigts d'une musicienne du IIIe siècle n'aurait-il pas quelque chose d'un peu équivoque comme date chronologique. Un puriste aurait pu faire cette question à Raphaël. Rien ne prouve, en effet, que l'orgue ait été connu dans les églises d'Orient avant le VIIe siècle et dans celles d'Occident avant le VIIIe. D'autre part, nous voyons, d'après les textes de la sainte Ecriture (1), que certains commentateurs font remonter l'origine de l'orgue à la plus haute antiquité. Raphaël ne péchait donc contre aucune loi en le plaçant dans les mains de Cécile. Les organistes ont dû applaudir naturellement à l'idée du peintre, attribuant ainsi à la sainte l'instrument du culte par excellence. D'autres ont voulu qu'elle s'inspirât, comme l'avait fait le roi prophète, des sons harmonieux de la harpe. Les partisans de la fugitive romance, à l'accompagnement mignard, efféminé, ont pensé qu'en sa qualité de femme tendre, délicate, la lyre ou guitare était le seul instrument qui pût s'harmoniser avec les accents de sa voix, avec l'attitude gracieuse qui lui convenait. Le coup d'œil du génie n'appartient qu'au très-petit nombre ; aussi voyons-nous quelquefois des lithographies représentant notre sainte patronne tenant une énorme *basse*, d'un volume assurément deux fois plus considérable que son corps ; d'autres nous la mon-

(1) Voyez plus loin l'explication de ces textes, *Linguistique musicale*, 2me partie de cet ouvrage.

trent encore tenant *un violon*. Enfin, que ne verrions-nous pas, si nous avions sous les yeux la réalisation de tous les rêves, de toutes les prétentions qui ont surgi à cet égard! Sans doute quelque descendant des bateleurs de l'ancienne ménestrandie, aurait voulu qu'elle fût dessinée battant à force de bras sur une *grosse caisse*; nos modernes ménestrels n'eussent pas manqué de lui donner le cornet à piston.

Mais faisons trêve aux conjectures des nombreux congréganistes de sainte Cécile: la question est évidemment dirimée; examinons à quelle époque et dans quelles circonstances, ils ont commencé à lui adresser leurs vœux et leurs hommages.

II.

Rome ayant vu naître sainte Cécile, ayant la première glorifié son martyre, devait être naturellement la première aussi à se confier à sa protection. Comme nous l'avons déjà dit, après la mort de la jeune vierge la ville éternelle vit bientôt s'élever dans son sein plusieurs monuments qui lui furent spécialement consacrés.

A mesure que le christianisme s'établissait, que le zèle des disciples de notre religion rénovatrice portait au loin ses progrès, le siége du Pontificat suprême, légué par saint Pierre à ses successeurs, réunissant autour de lui les lumières destinées à projeter au loin leurs rayons salutaires, l'influence

de la métropole devait se faire sentir dans toutes les parties du monde chrétien. Aussi les honneurs rendus à sainte Cécile par sa ville natale, la capitale du monde connu, ne tardèrent pas à se propager en bien d'autres lieux.

Presque tous les lecteurs du *Courrier* connaissent la magnifique cathédrale d'Albi. Cette église lui fut dédiée dès le moment de son érection (1250). On sait qu'elle possède des reliques de la vierge romaine, qui furent envoyées à son évêque Jean Geoffroi, en 1466, par le pape Paul II, qui occupait alors le Saint-Siége.

Comme on a pu le voir par les travaux des peintres célèbres que nous avons cités, ce fut également dans la ville des Césars, et au moment où le génie de Raphaël produisait le chef-d'œuvre sur lequel nous nous sommes arrêté un moment, ce fut, disons-nous, vers la fin du XVI[e] siècle que, par l'interprétation de la légende et par l'éclat que donnait aux attributs particuliers de sainte Cécile le prestige des arts, les musiciens songèrent à se placer sous son invocation (1583).

Mais on aurait tort de penser que la confrérie qui se forma à Rome, vers cette époque, fût la première qui ait existé dans le monde chrétien, car, si les musiciens de l'Italie avaient été privés jusqu'au XVI[e] siècle de corporation spéciale, il n'en avait pas été de même en France. Il y eut à Paris, bien antérieurement à celle de Rome, une confrérie ayant la même destination, et qui ne fut point placée,

comme celle-ci, sous la protection de la vierge romaine. Fondée en 1331, elle eut pour patron saint Julien et saint Genest.

On suit la trace de la confrérie de Saint-Julien et de Saint-Genest dans les annales françaises jusqu'au XVIIIe siècle. Cependant l'heureuse découverte d'un manuscrit faite dans les archives du département de l'Eure, nous prouve qu'une confrérie s'établit à Evreux sous la protection de sainte Cécile en 1571, c'est-à-dire même avant que les musiciens romains eussent songé à adopter cette même sainte pour patronne.

L'existence de la société de sainte Cécile à Evreux est constatée dans le procès-verbal d'un *puy* ou *concours* établi dans cette ville en l'honneur de la fête de cette vierge et martyre. Ainsi Adrien de Lafage nous rapporte qu'en 1571 les chantres et les clercs hebdomadaires d'Evreux eurent l'idée de fonder, pour chaque année, à perpétuité, « un service à l'honneur de Dieu, de la glorieuse Vierge Marie et de tous les saints et saintes du Paradis, et par espécial de Madame sainte Cécile vierge et martyre. » Les bases des statuts de cette congrégation et les considérants ayant trait à la cérémonie de la fête, nous font connaître, que moyennant une somme capitale de *huit vingts livres* faisant *huit livres* de rente annuelle et perpétuelle à lui offerte, le chapitre de la cathédrale devait faire célébrer cette fête comme suit : La veille de sainte Cécile, après l'office du chœur, il devait être chanté un *répons* en

plain-chant suivi d'une *antienne en fleurtis*, puis un *Magnificat* en faux bourdon avec les orgues, ensuite les complies avec les psaumes en faux bourdon. Le lendemain, jour de la fête, il devait être chanté une *haute-messe*, et le soir même service que la veille, mais plus solennel encore. Le lendemain, pour le repos de l'âme des fondateurs, messe de *Requiem* en musique. Pour inviter le peuple à la solennité, il devait être sonné trois carillons, et la messe funèbre sonnée à deux cloches.

En imitation de ce qui avait eu lieu dans les autres corporations, le directeur de la congrégation d'Evreux prit le titre de *prince*. On attacha à ce titre des priviléges et des obligations. Mais les vues, les soins de cette institution, ne se portèrent pas seulement sur ce qui concernait la célébration de la fête de la sainte patronne, elle eut aussi un but de bienfaits de progrès artistiques. Ses statuts portèrent qu'un *puy* ou concours aurait lieu annuellement aux frais de la confrérie le 23 novembre : dans cette circonstance on distribuait quelquefois jusqu'à sept prix, mais jamais moins de quatre. Les pièces admises au concours étaient :

1° Motets latins à cinq parties et deux ouvertures, c'est-à-dire à cinq voix, et partagés en deux parties ou divisions, tels qu'étaient en effet alors les grands motets. Le meilleur recevait un orgue d'argent avec la légende : *Pectora plena deo rapis atque sono inseris astris*; celui qui venait après obtenait la harpe d'argent avec ces mots : *Protinus ad*

numeros mens acta furore quiescit. Les paroles du motet devaient être en l'honneur de Dieu ou *collaudation* de sainte Cécile.

2° Chansons à cinq parties « à tel dict qu'il plaira au facteur hors texte scandaleux partout. » Les deux meilleures compositions en ce genre recevaient : la première un luth, la seconde une lyre d'argent. La légende n'offrait que des idées vulgaires.

3° Air à quatre parties. Le meilleur obtenait un cornet d'argent. On voit qu'alors on établissait une distinction entre l'air et la chanson.

4° Chansons facétieuses à quatre parties : Une flûte d'argent à la meilleure, avec la légende : *Tibia læta jocos et Bacchi munera vitis.*

5° Sonnets chrétiens français en l'honneur de sainte Cécile. Ce dernier était comme l'on voit un prix de poésie.

Au revers des médailles se trouvait le nom du *prince* en l'année duquel le *puy* était célébré. Le modèle primitif des médailles avait été fourni par Jean Laurens, orfèvre de Paris.

Les essais des pièces envoyées au concours se faisaient à la maîtrise de la cathédrale, sous la direction du maître et du *doyen du puy*, choisi parmi les confrères ayant bonne intelligence de la musique, il s'adjoignait pour le jugement un certain nombre de compagnons chantres. Voici l'article relatif à ce qui se passait lorsque le jugement était rendu. « Le jugement résolu, le prince, accompagné des fondateurs et confrères, marchera avec les chantres,

lesquels, pour rendre grâces à Dieu de l'heureux succès de leur concertation, s'iront présenter devant le grand portail de l'église de Notre-Dame, et là chanteront à haute voix les motets premiers au puy ; après chacun desquels chanté, ils feront entendre aux assistants, par ledit doyen, le nom des auteurs. » Mais on ne dit pas où étaient chantées les chansons dont tout le texte devait être pur de termes scandaleux.

Parmi les noms qui furent couronnés dans ces concours, on distingue celui de *Orlando Lasso* ou *Roland de Latre*, ou enfin *Roland de Lassus*, célèbre musicien belge du XVIe siècle. Les autres, tels que *Eustache Ducaurroy*, *Raimand de la Cassaigne*, *Claude* petit-Jean, *Etienne Destart*, *Robert Goussu*, *Nicolas Vauquet*, etc., sont des noms français.

On conçoit que l'association des musiciens d'Evreux, au XVIe siècle, embrassant ainsi indépendamment de la musique adoptée pour les cérémonies religieuses du jour de la fête de la sainte patronne, embrassant la composition et l'exécution d'ouvrages produits pour ces circonstances, et destinant surtout une récompense honorable au lauréat couronné au concours, devait être naturellement un moyen puissant d'émulation pour les musiciens de ce temps. Mais les entreprises les plus louables, les plus utiles, ont toujours eu des obstacles sans nombre à surmonter, tant il est vrai que chaque siècle a produit, à côté de quelques hommes distingués, bon nombre d'esprits mal faits ; à côté des hommes qui

s'inspirant de l'idée du bien, ont voulu édifier, en agrandissant le cadre des connaissances utiles, d'autres nés pour entraver, pour tout rapetisser par leurs basses intrigues, et pour diriger sans cesse sur les œuvres les plus pures du génie, un souffle d'envie et de destruction. Ainsi, la confrérie du département de l'Eure perdit bientôt son éclat, et le siècle suivant vit à peine quelques légères traces de son existence.

Les associations formées à Evreux et à Rome, sous l'invocation de sainte Cécile, furent les premières corporations musicales qui adoptèrent cette sainte patronne. Cette initiative porta ses fruits; les XVIIe et XVIIIe siècles continuèrent l'œuvre commencée dans le siècle précédent, et on sait que les musiciens de nos jours ne fêtent que la vierge romaine; ajoutons même que la plupart d'entre eux ne se doutent guère. que leurs prédécesseurs aient invoqué jadis saint Julien et saint Genest.

La congrégation actuelle de Sainte-Cécile à Rome se présente donc à nous sous le double titre d'ancienneté et d'initiation. Constatons que, plus heureuse que la confrérie d'Evreux, et, sans doute que beaucoup d'autres qui ont surgi depuis sa fondation, elle a eu la gloire de triompher de tous les obstacles qu'elle a rencontrés dans maintes circonstances, puisqu'elle brille encore aujourd'hui au premier rang des institutions musicales d'Europe, d'abord par la considération, par le relief qu'elle procure aux membres qu'elle a admis dans son sein, et aussi

par les services incontestables qu'elle rend à l'art.

La date de la fondation de cette académie est 1583, sous le pontificat de Grégoire XIII, et au moment où brillait Palestrina?

Comme dans l'association des musiciens français dite *ménestrandie*, et dans celle des *joueurs d'instruments tant haut que bas*, qui fut présidée plus tard par le *roi des violons*, société de laquelle nous possédons les statuts, la corporation romaine crut devoir intervenir dans les études musicales du temps et s'assurer de la capacité des jeunes aspirants au professorat. Les productions musicales ne pouvaient non plus être livrées à la publicité sans avoir subi un examen préalable, et avoir reçu la sanction du jury de la société. Pourquoi faut-il que le temps n'ait pas respecté un si excellent usage, moyen assuré de préserver le monde musical de tant de compositions incohérentes, sans valeur, qui corrompent le goût, et de tant d'éloges complaisants qui faussent le jugement de ceux qui les lisent?

Dans ce temps de rigoureuse sévérité, la société de Sainte-Cécile avait posé les conditions suivantes à tout jeune compositeur qui voulait obtenir un diplôme de maître. On ouvrait au hasard un livre de plain-chant, et, après être convenu si on choisissait le recto ou le verso, on prenait les huit ou dix premières notes du Graduel ou de l'Antienne placés au haut de l'une des pages où le sort vous faisait tomber, et ces notes devenaient le sujet d'une fugue à plusieurs voix, que l'aspirant devait écrire

sur-le-champ. D'après les règlements, ce morceau devait être traité dans le style *alla Palestrina*, c'est-à-dire dans les conditions de contre-point rigoureux. Or, on conçoit que les aspirants qui réussisaient dans cette élaboration difficile, fournissaient une preuve non équivoque des excellentes études scientifiques qu'ils avaient faites. Mais il paraît que vers la fin du siècle dernier les conditions d'admission furent modifiées et cédèrent un peu à l'influence de la musique moderne.

Cette grande institution musicale s'est maintenue, avons nous dit, jusqu'à nos jours; elle existe actuellement sous la dénomination d'*Académie romaine de musique, sous l'invocation de sainte Cécile*. Etre membre de cette académie est aujourd'hui un honneur, une distinction réelle, car on voit figurer sur ses registres, non-seulement les noms des célébrités musicales d'Europe, mais encore ceux des hautes sommités sociales dévouées au progrès de l'art; ainsi, à côté de l'homme de génie, le souverain; à côté de l'artiste, le prince du sang; à côté du modeste professeur, le grand dignitaire. Voilà l'influence des arts, le pouvoir de la musique ; voilà surtout notre époque!....

Après les deux congrégations dont nous avons esquissé l'importance, on pourrait sans doute en citer un grand nombre d'autres, mais leur peu de durée ne leur a point permis d'offrir de grands résultats. On se demande déjà certainement : mais Paris? Paris, la capitale des arts, la métropole de

la civilisation moderne, n'a-t-il pas sa société de Sainte-Cécile? Serait-il resté en arrière dans l'hommage rendu à la sainte patronne que tout le monde catholique et musical a adopté dans les siècles derniers? Nous dirons que la cité de sainte Geneviève a toujours suivi le progrès, quand elle ne l'a pas devancé, de quelque part d'ailleurs que lui en vînt le germe, l'initiative; cependant, il ne parait pas qu'elle ait jamais possédé de grande institution placée sous l'invocation de la vierge martyre que nous célébrons.

A la vérité, tout récemment un zélé propagateur de l'art et de la science musicale, M. Elwart, est parvenu à en organiser une, mais elle nous semble encore loin de répondre à l'importance artistique que les immenses ressources de la grande cité pourraient lui donner. Ainsi, on peut dire que le culte rendu à sainte Cécile y a été partiel, et que, dans certains cas, son plus ou moins d'éclat, son plus ou moins de solennité a été l'œuvre de circonstances particulières.

Mais dans cette glorification partielle dont notre sainte patronne est l'objet depuis longtemps dans notre capitale, nous ne devons point passer sous silence l'ardeur dévotieuse que mettait à la célébration de cette fête, un artiste éminent qui fut trop tôt enlevé à l'art et à ses nombreux amis, le bon, le mystérieux, le vertueux *Urhan*. Doué d'une organisation impressionnable, de grandes déceptions l'avaient amené à se détacher des objets de la vie ordinaire; toutes ses

idées s'étaient tournées vers Dieu et vers le culte de l'art pur, élevé, qui était pour lui une seconde religion. Livré sans cesse à la méditation, à la contemplation, élevant sa pensée jusqu'aux propositions universelles, esthéticien profond, formé à l'école de Lesueur, nul n'entrait plus avant dans le sens intime des grandes conceptions du génie. L'art avait pour lui une signification toute symbolique, une raison d'être essentiellement mystique; il ne voyait dans ses productions qu'un rayonnement de la lumière céleste, qu'une langue destinée à réchauffer, à consoler les humains en les invitant à l'amour de tout ce qui est vrai et bon. On peut concevoir comment son imagination s'enflammait dans l'étude de la vie de la jeune vierge romaine, comment son esprit sympathisait, s'identifiait à l'extase ineffable qui la transfigurait et la fit participer aux concerts divins. Urhan avait donc une dévotion ardente pour la sainte patronne des musiciens. Ainsi, tous les ans il conviait quelques-uns de ses confrères, ses dignes émules pour le talent et pour l'amour de l'art, et le 22 novembre l'église de Saint-Vincent-de-Paul était, pendant une messe basse, inondée d'une harmonie pure et suave. Un auditoire d'élite et sur lequel l'âme de l'organisateur de la fête semblait planer, écoutait dans le plus profond recueillement; et après cette touchante cérémonie de la foi chrétienne, chacun se retirait dans une douce émotion avec un peu plus de charité au cœur, et un sentiment plus élevé de la puissance de notre art. O

Urhan, que tu étais heureux ce jour-là! Mais ce bonheur tu le goûtes beaucoup plus ineffable au séjour des élus. Ah! qu'il nous soit permis d'offrir une fleur à ta mémoire vénérée; elle ne peut que t'être agréable puisqu'elle est éclose sur la tige de la reconnaissance!

Dans nos contrées du Midi, nous ne possédons pas de grandes congrégations musicales placées sous l'invocation de la vierge martyre (1); cependant les sociétés philharmoniques de nos villes importantes ne manquent pas de lui offrir leur tribut d'hommages le jour de sa fête. A Toulouse, plus particulièrement, on l'honore dignement chaque année. Nous avons entendu dans ces circonstances quelques-uns des chefs-d'œuvre de Chérubini, de Lesueur, dont l'exécution faisait honneur aux artistes et amateurs de la docte cité des capitouls. Eh! pourquoi Montauban n'aurait-il pas aussi, dans de pareils cas, pour fêter dignement notre sainte patronne, une musique grave, solennelle, savante, religieuse, en d'autres termes, sa messe de Chérubini, d'Haydn, son Oratorio de Lesueur, son Motet de Mozart, son Psaume de Marcello, son Antienne de Palestrina?

Car, en résumé, que sainte Cécile ait solfié, vocalisé ou non dans son enfance; qu'elle ait ou non promené ses doigts sur un clavier, fait vibrer les

(1) Depuis que ceci a été écrit, il s'est fondé une foule d'Orphéons qui ont pris le titre de *Société de Sainte-Cécile*. Celle de Bordeaux est surtout remarquble.

cordes de tel ou tel instrument, nul doute qu'elle n'écoutât favorablement les vœux et les hommages de ses enfants, s'ils montaient vers la voûte céleste, mêlés à l'harmonie de ces maîtres de l'art, et surtout si, à cette harmonie, venait se joindre encore le charme de l'accord des sentiments fraternels et chrétiens de tous les exécutants!

16 Novembre 1849. — *Courrier de Tarn-et-Garonne.*

CLAUDE MERULO.

Claude Merulo, dont le nom de famille paraît avoir été Merlotti, naquit à Correggio en 1533. Il eut pour premier maître de musique un artiste français nommé Menon, qui habitait Correggio. Il reçut ensuite les leçons de Girolamo Donati, maître de chapelle de la collégiale de Santo-Quirino. Il acquit bientôt une grande habileté sur l'orgue. Sa réputation grandissant de jour en jour, il fut appelé à Brescia. Quelque temps après, il alla s'établir à Venise, où se trouvaient alors plusieurs artistes célèbres. Les registres de l'église Saint-Marc portent qu'il fut nommé premier organiste du grand orgue de cette église le 2 juillet 1557. Ce fut à Venise qu'il modifia son nom ; au lieu de Merlotti, il se fit appeler Merulo.

Le nouvel organiste de Saint-Marc jouit bientôt de toute la faveur publique. En 1566, Claude Merulo fonda une imprimerie de musique qui ne se soutint que cinq années. C'est au moyen de ses presses, en

1568, que l'œuvre IV que nous publions fut imprimée.

En 1584, le duc de Parme, Stanuccio Farnèse, grand amateur de musique, engagea le savant organiste de Saint-Marc à quitter Venise pour venir à sa cour. Pour l'y déterminer, il lui fit les offres les plus avantageuses. Claude Merulo accepta. A Parme, comme à Venise, cet éminent artiste fut hautement apprécié et comblé d'honneurs. Il avait alors 51 ans. Il y devint organiste de l'église royale *la Steccata*, avec un traitement annuel de 225 écus d'or de huit livres par écu. Il y exerça son art jusqu'à sa mort, c'est-à-dire jusqu'au 4 mai 1604. Il fut inhumé dans l'église cathédrale, à côté du tombeau de Cyprien Rore, que les Italiens avaient surnommé *Il Devino !*

Zarlino, Lorenzo, Penna, Camille Angleria, Jean Paul Cima, Bettrigari, Pietro della Valle et tous les historiens biographes de la musique, accordent les plus grands éloges au double talent d'organiste et de compositeur de Claude Merulo. Vincent Gallileo, dans son *Dialogo della musica antica et moderna*, ne reconnaît dans toute l'Italie que quatre organistes dignes successeurs du célèbre Annibal, de Padoue, et il place Claude Merulo au premier rang.

Les œuvres de Claude Merulo, soit pour le chant, soit pour l'orgue seul, sont nombreuses. Toutefois, il est un fait digne de remarque; c'est que parmi les compositions de cet auteur citées par M. Fétis, dans la deuxième édition de sa *Biographie universelle*

des musiciens, édition si complète, il n'en est aucune imprimée à Venise de 1566 à 1571, c'est-à-dire du temps où Merulo y avait ses presses en activité. Or, l'exemplaire que nous possédons et dont nous donnons la transcription, porte la date de 1568. C'est donc une œuvre fort rare et digne, par cela même, comme sous tant d'autres rapports, de fixer les regards des savants. Elle est, en outre, l'expression de la première époque du génie de ce grand artiste.

Il nous semble inutile d'appeler l'attention sur la richesse du fond et de la forme de cette musique d'orgue; nous laissons aux adeptes de la science du contre-point et de la fugue le soin et le plaisir d'admirer, avec la couleur religieuse constante, la liberté de mouvement des quatre parties, la pureté harmonique et la grâce de style de tous ces dessins canoniques.

Publié à Paris, en tête de l'Œuvre de Claude Merulo, par l'éditeur de musique Simon Richault, boulevard des Italiens, 4 (1867).



OBSERVATIONS CRITIQUES

SUR

MARC-ANTONIO ET SUR SON ŒUVRE Ier POUR L'ORGUE.

Lorsque nous formâmes le projet de transcrire en notation moderne et de publier les deux œuvres d'orgue de Claude Merulo et de Marc-Antonio, qu'une heureuse circonstance avait mises en notre possession, nous comprîmes que, pour leur attirer toute l'attention dont elles étaient dignes et les rendre réellement utiles, il convenait de les présenter dans leurs meilleures conditions. Il nous parut aussi que, dans un temps où les études archéologiques étaient en si grand honneur, une telle publication avait bien sa raison d'être, et que cette musique devait intéresser, d'abord par sa valeur scientifique intrinsèque, et ensuite par son ancienneté (1543, 1568). C'était donc son caractère historique qui devait être mis plus particulièrement en relief.

Dans ce but, il était essentiel que chacune de

ces œuvres fût précédée d'une notice biographique, donnant une idée de la vie publique et intime de leur auteur, de la nature de son talent, et des circonstances qui avaient influé sur son inspiration. C'est ce que nous avons fait pour le livre IV de Claude Merulo, que l'éditeur Simon Richault, de Paris, a bien voulu publier tout récemment.

Mais, à l'égard de l'œuvre de Marc-Antonio, il ne nous a point été permis de procéder ainsi; malgré nos constantes recherches, nous n'avons rien découvert de relatif à la vie de cet auteur.

Cependant ses compositions ont un mérite réel, et nous voyons que leur publication eut lieu dans les conditions les plus avantageuses, puisque cet œuvre Ier parut sous les auspices du cardinal Bembo, le savant et illustre secrétaire de Léon X. Eh bien, chose étrange, tant de titres sérieux, qui eussent dû recommander la mémoire de Marc-Antonio à la postérité, ne l'ont point sauvé de l'oubli: son nom ne figure dans aucune biographie. C'est une lacune que nous devons regretter profondément aujourd'hui, mais que nous nous efforcerons de combler, dussions-nous recourir aux recherches les plus laborieuses dans les bibliothèques d'Italie, et notamment dans celles de Bologne et d'Urbin, villes où cet artiste accomplit ses travaux.

Privés de détails biographiques sur la vie intime et artistique de ce compositeur, nous pouvons du moins constater d'une manière certaine par l'épître dédicatoire placée au frontispice de l'ouvrage et

adressée au célèbre cardinal, la position qu'occupait la famille Marc-Antonio auprès de ce haut dignitaire de l'Eglise. Ce document nous semble même précieux pour montrer quelle était, en général, la condition des artistes à cette époque si différente de celle où nous vivons, et quels étaient en même temps les éléments d'émulation qu'ils puisaient dans la bienveillance de leurs puissants protecteurs.

A cet effet, nous donnons la traduction littérale de cette épître dédicatoire, en lui conservant, le plus possible, son vrai caractère.

« A l'Illustrissime et Révérendissime cardinal Bembo, Gérôme Cavazzoni, de Bologne, son très-dévoué serviteur offre son humble hommage (1).

« Etant, par ma bonne fortune, né et non devenu le serviteur et l'enfant de votre Illustrissime et Révérendissime seigneurie, comme fils de Maëstro Marc-Antonio, de Bologne, dit d'Urbin, son très-ancien et très-dévot serviteur. Dès que j'eus la pensée de faire imprimer les prémices de ma jeunesse, j'eus aussi celle de vous les dédier, jugeant que je ne pouvais sans témérité mettre en lumière mes œuvres, à moins de les placer sous les auspices sous lesquels je suis moi-même venu au monde.

« Mais aussi dans un ouvrage où il s'agit d'harmo-

(1) Nous devons cette traduction à l'affectueuse obligeance du T.-R. P. Blancal, supérieur des Missionnaires du Diocèse de Montauban, qui joint à son magnifique talent d'orateur sacré, la parfaite connaissance de la langue italienne.

nie et de consonnance, il me semblait peu convenable et dissonant, d'abord, que moi, artiste inconnu, et presque encore enfant, j'osasse tourner les yeux vers un personnage si haut placé, et vers une si parfaite maturité et un si grand jugement; et ensuite, que cet ouvrage de musique pratique instrumentale commune et élémentaire, comparût devant celui en présence duquel ne se font voir et entendre que des œuvres exquises, recherchées, et qui proviennent de la science la plus élevée. D'autre part, néanmoins, j'ai considéré que l'harmonie est un assemblage de dissemblances, et que mon travail et moi-même étant dus à votre seigneurie, je ne devais pas la frustrer de celui de ma jeunesse. J'ai pensé pareillement que votre seigneurie Illustrissime et Révérendissime étant, entre toutes les autres seigneuries, l'étendard et le point de mire devant qui tout ce qui a nom de vertu et de science regarde et s'incline, je me résolus à croire qu'il n'était pas totalement inconvenant que cette œuvre, qui a sa source dans une science louée et suivie, fût livrée à la publicité avec tant d'autres meilleures, qui toutes à l'envi se dédient avec le plus grand respect qu'elles peuvent et baisent les mains de votre seigneurie.

« Que votre Illustrissime et Révérendissime seigneurie reçoive donc ce faible mais sincère hommage, et qu'elle daigne agréer avec sa bonté et sérénité ordinaire mes intentions, ne pouvant agréer mes succès, et, par-dessus tout, qu'elle daigne garder sous les ailes de sa protection, comme toujours, mon père

et moi, ses très-fidèles serviteurs, et avec nous toute notre famille, avec laquelle nous prions sans cesse la divine Clémence pour la conservation et la perpétuelle félicité de votre seigneurie. (Venise, 25 novembre 1542.) »

Dans cette dédicace, Marc-Antonio dit avec simplicité et humilité qu'il fait hommage, non sans crainte, des prémices de son extrême jeunesse. Ces paroles, si naïves, renferment pour nous un haut enseignement : elles nous démontrent, avec la force et l'étendue des études musicales, dirigées alors par les grands maîtres d'Italie, la sage réserve et la louable timidité de leurs élèves ; elles nous font connaître aussi quelle était la persévérance de ceux qui voulaient s'initier à l'art d'écrire. Dans notre époque de progrès et de grandes manifestations chorales et instrumentales, et surtout de réclames retentissantes, quel est le compositeur débutant qui pourrait montrer un tel essai?

L'œuvre Ier de Marc-Antonio, que nous nous proposons de publier (1), est formé de quatre *hymnes*, deux *magnificats*, quatre *ricercars*, et deux *chansons* pour l'orgue seul; par leurs destinations diverses, ces pièces devaient différer également de forme et de style : c'est ce qui a lieu.

Chacune des quatre hymnes a pour thème ou base mélodique un fragment du chant liturgique qui lui

(1) L'intention de l'auteur, étant considérée comme sacrée, sera réalisée prochainement.

est propre : nous disons *base mélodique*, parce que, traitées dans le style fugué, toutes les parties sont dessinées sur ce sujet principal. A la façon magistrale dont tous ces dessins sont ordonnés et conduits pour l'effet de l'ensemble, on est loin de se douter que ce soit un *essai*.

Au XVI[e] siècle, comme actuellement, pendant le *magnificat*, l'orgue alternait avec le chant liturgique; il jouait seul un verset dont le texte était psalmodié au chœur par une voix. C'est la destination qu'eurent les deux *magnificats* que nous trouvons dans l'œuvre I[er] de Marc-Antonio. Le cantique de l'auguste mère de Dieu, par son expression suave et ses élans de sainte jubilation, se prête à la plus riche variété d'effets sur l'orgue, si l'organiste se pénètre et s'inspire bien de son sujet. Le jeune compositeur de Bologne facilite cette variété et ce saint transport dans la disposition des cinq morceaux dont se compose chacun des *magnificats* qu'il nous a légués. Et puis, cette musique grave et onctueuse est bien aussi dans le caractère austère, majestueux et brillant des deux modes du plain-chant, le 1[er] et le 8[e] qu'il a traités.

Le sens du mot *ricercar* (recherché) nous dit ce qu'étaient ces sortes de compositions : c'était le genre madrigalesque appliqué à la musique instrumentale. Dans notre musique moderne, ce mot est représenté par celui de *fantaisie*. Les quatre *ricercars* de Marc-Antonio offrent une liberté et une vivacité de mouvement que n'ont point les compo-

sitions vocales de cette même époque. On peut en dire autant des deux *chansons* que nous trouvons dans ce recueil : ces chansons ne sont autre chose qu'un riche travail harmonique sur un fragment de l'air qui leur était appliqué : on dirait un reflet du style flamboyant qui avait dominé dans l'architecture pendant les deux siècles précédents.

Dès les premières années de ce XVI[e] siècle, si agité de péripéties de toutes sortes, c'était là le type de la musique relativement libre, source de tous les éléments de la musique dramatique, qui cherchait à éclore de toutes parts. Observons qu'au point de vue philosophique et moral de l'histoire, l'admission de cette musique libre dans le sanctuaire, à la date que porte l'œuvre de Marc-Antonio (1543), nous explique parfaitement les censures rigoureuses qu'elle provoqua au sein du Concile de Trente, préoccupé de rechercher et de remédier à tous les abus qui compromettaient la dignité et la sainteté du culte. C'est là un rayon de lumière qui vient s'ajouter à tant d'autres pour éclairer une situation morale qui a eu tant de retentissement.

Ainsi, par son double caractère, par sa grande valeur scientifique et historique, cette musique d'orgue, signée Marc-Antonio, doit fixer l'attention des artistes sérieux.

Lagarosse, 1867.



LES ORGANISTES FRANÇAIS

DU XVIIIe SIÈCLE.

Dans le domaine des arts, à certaines époques marquées, il est des contrées privilégiées qui produisent en nombre des talents de premier ordre, souvent même des génies exceptionnels, dont les œuvres grandes, originales, inspirées, concourent puissamment au progrès et lui ouvrent des voies inconnues. De ces heureuses aptitudes, de ces excellents résultats jaillit naturellement la plus vive émulation, et bientôt une exubérance de sujets qui ne tarde point à se déverser sur les contrées moins favorisées, pour y exercer la plus salutaire influence.

Pour ne parler ici que de la musique, qui doit spécialement nous occuper dans cette étude, c'est ce que la France et l'Espagne nous montrent au XVIe siècle, alors que, riches de compositeurs de musique religieuse, comme de la science qui l'avait pour objet, ces deux nations envoyaient des chantres à la Chapelle pontificale, et, aux diverses villes d'Italie, des maîtres instruits, zélés promoteurs de leur art,

fondateurs de ces écoles qui allaient devenir célèbres. Tous les érudits savent ce qu'est devenue la sévère et savante École romaine, fondée par le français Goudimel, le maître de *Palestrina*, et quel fut le succès des conservatoires de Naples, dus à l'initiative du docte et vénérable prêtre espagnol, Jean de Tapia.

A son tour, l'Italie, si heureusement douée pour tous les arts en général, devait faire fructifier ce germe fécond venu de l'étranger, et le XVII[e] siècle nous montre tout l'épanouissement de ces deux écoles: elles ne tardent pas à conquérir à l'Italie une prééminence musicale, comme elle possédait déjà incontestablement celle de la peinture et des autres arts. Aussi, quelle logique, quelle intelligence dans la conception de leurs méthodes! quels soins et quel dévouement de la part du maître qui en appliquait les préceptes!!!

Cependant, il est à considérer que le succès de cet enseignement fut beaucoup plus sensible, beaucoup plus efficace dans la composition musicale destinée aux voix et dans l'art du chant, que dans la partie purement instrumentale.

Depuis *Palestrina*, depuis *Scarlatti*, le nombre d'excellents compositeurs s'y montre prodigieux; et le siècle dernier ne vit-il pas éclore cette pléiade de chanteurs accomplis, types de perfection vocale dont on se plaît encore à dire le nom et les succès?

C'est donc ici le lieu de remarquer qu'en réalité la prééminence instrumentale n'échut jamais à l'Ita-

lie, et que la France a seule le droit de la revendiquer, depuis que l'orgue a acquis toute sa puissance, depuis le moment de la formation de l'orchestre au moyen des instruments à cordes jusqu'à nos jours; et n'est-ce pas également à la France qu'est due l'intervention du violon (1), élément principal de la transformation de l'orchestre et de l'immense progrès symphonique qui devait s'accomplir en passant par la bande des petits violons de Lully?

Or, ce que le monde musical a trop remarqué, et que nous devons constater par ces simples notices, c'est qu'au siècle dernier la France pouvait opposer aux grands chanteurs de l'Italie un égal nombre de virtuoses sur l'orgue, virtuoses à la réputation plus circonscrites, plus modeste, mais, sans nul doute, plus utile au vrai progrès de l'art et de la science musicale en général.

L'orgue, immense encyclopédie, n'est-il pas l'orchestre par excellence? Ne recèle-t-il pas dans son vaste sein tous les éléments sonores, la reproduction fidèle de tous les instruments connus? Et la science de l'organiste ne touche-t-elle pas à toutes les parties de l'art sans exception? Et la mission de celui-ci n'est-elle pas la plus noble, la plus élevée, la plus digne qui puisse être confiée à un artiste? C'était donc un côté de l'art français laissé dans l'ombre par nos historiens spéciaux; c'était un oubli à réparer, une lacune à combler; c'était enfin l'une

(1) Inventé par le luthier breton, Jean Kerlin (1459).

de nos gloires nationales à mettre en relief. Hélas! s'il fut jamais un temps où nous ayons dû nous montrer jaloux de nos gloires nationales, c'est bien en ce moment où l'étranger nous humilie, nous bafoue, nous insulte, nous rapetisse et veut nous anéantir !

A de tels attentats, répondons en relevant fièrement la tête; agissons en tout dignement, mais sans jactance; parlons bien haut de nos succès passés, et, en ce qui nous concerne au point de vue de l'art, sans contredit l'un des éléments de notre grandeur, montrons à nos jeunes artistes ce que furent leurs aïeux: ce sera leur dire ce qu'ils peuvent, ce qu'ils doivent être pour la réhabilitation et la gloire future de notre chère France.

Assurément les considérations qui précèdent ont ici leur raison d'être, car en musique, comme en toutes choses, nous penchons beaucoup trop vers les futilités; les futilités, hélas! nous voyons aujourd'hui où elles peuvent conduire. Redevenons sérieux, il en est temps. Retrempons-nous dans les œuvres de nos illustres ancêtres, et puisons-y surtout cette foi religieuse et artistique qui seule peut élever nos âmes, soutenir nos efforts et nous rendre l'espoir d'un meilleur avenir.

Les Couperin.

Depuis le XVI[e] siècle jusqu'au jour d'où nous allons dater notre première notice, la France a vu

briller un bon nombre de compositeurs et d'instrumentistes dont elle a pu se glorifier. Leur mérite fut grand, et ils pourraient presque tous être proposés pour modèles; mais pour circonscrire cette étude au seul siècle indiqué dans notre sommaire, nous devons les passer sous silence. Et d'ailleurs, les noms que nous avons choisis, sont pour être mis en regard et établir une sorte de parallèle contemporain entre nos virtuoses organistes et les célèbres chanteurs que l'Italie posséda pendant ce même siècle (1). C'est donc au nom de *Couperin*, nom aussi illustre qu'honoré dans les fastes de la musique française, à ouvrir cette galerie d'élite.

Vers le milieu du XVIe siècle, la petite ville de Chaumes, dans la Brie, possédait une famille où se faisaient remarquer trois jeunes garçons pleins de vivacité et d'intelligence. Leur aptitude pour la musique était notoire. On conseilla à leur père de les destiner à la culture de cet art, et surtout à l'étude de l'orgue. Ce fut là une heureuse inspiration et un excellent conseil, car ces trois frères et leurs descendants, suivant la même carrière, devaient un jour illustrer leur nom et donner à la France des artistes dont elle aurait à se glorifier. On a déjà nommé la famille Couperin, dont quelques-uns de ses membres ont brillé au premier rang de nos

(1) Pour les noms de ces chanteurs, voyez notre étude intitulée *Porpora et ses élèves, ou l'art du chant en Italie au XVIIIe siècle*, étude reproduite dans le recueil annuel de la Société des sciences de Tarn-et-Garonne, années 1868-1869.

organistes français pendant près de deux siècles.

Couperin (Louis), l'aîné des trois frères, naquit en 1630. Fort jeune, il fut envoyé à Paris. Il y fit de bonnes études musicales sous la direction du célèbre claveciniste Chambonnière, son parent. Ses progrès ainsi que sa réputation furent rapides. Il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Gervais et de la chapelle du roi Louis XIII, monarque dilettante, dont les connaissances musicales étaient réelles. Cet auguste amateur apprécia le talent de Couperin (Louis) comme organiste et claveciniste, et, pour se l'attacher encore plus particulièrement, il lui donna, dans sa musique intime, une place de dessus de viole. Cet excellent artiste n'en jouit pas longtemps ; il mourut à l'âge de trente-cinq ans. Couperin (Louis) laissa en manuscrit trois suites de pièces de clavecin, qui, publiées plus tard, ont été fort estimées. Nous en possédons quelques fragments, et nous voyons que ces compositions étaient dignes de l'estime dont elles jouirent.

Son frère Couperin (François) et son troisième frère Couperin (Charles) allèrent comme lui à Paris, y reçurent également les leçons de leur parent Chambonnière, y acquirent un talent élevé, et occupèrent successivement l'orgue de Saint-Gervais et de quelques autres paroisses. Cette famille se multiplia. Nous allons rencontrer l'un de ses rejetons, talent de premier ordre, qui mérite d'occuper plus longtemps notre attention.

Couperin (François), fils de Charles, fut surnommé

le grand, pour marquer la supériosité qu'il avait sur tous les organistes français, ses contemporains. Il naquit à Paris en 1668. Il n'avait qu'un an lorsqu'il perdit son père. Il reçut des leçons d'un organiste nommé Tolin, mais on voit que l'éducation musicale théorique et surtout pratique avait lieu en famille chez tous les Couperin. C'était en imitant ce qu'ils voyaient, en répétant ce qu'ils entendaient, que les derniers venus se formaient rapidement, et que le talent devenait chez eux comme le patrimoine héréditaire. Mais il devait en être de ce patrimoine comme de tous les autres en général; certains étaient appelés à l'augmenter, à le grossir considérablement et à l'amener au plus haut point de prospérité; c'est ce qui eut lieu de la part de Couperin (François), qui parvint à briller longtemps au premier rang avec une supériorité incontestable.

En 1696 Couperin (François) fut nommé organiste de la paroisse Saint-Gervais, place qu'avaient occupée, ainsi qu'on l'a vu, son père et ses oncles. En 1701 il obtint l'orgue de la chapelle de Louis XIV; il entra également dans la musique particulière de ce souverain comme claveciniste. Son magnifique talent excitait partout l'enthousiasme.

Couperin (le grand) fut réellement un artiste exceptionnel et du mérite le plus élevé sous tous les rapports; son habileté sur l'orgue était prodigieuse; la fécondité de son imagination, sa connaissance parfaite de l'instrument et sa grande facilité d'exécution rendaient ses improvisations ravissantes,

et, chose rare, toujours sûres et correctes. M. Fétis, dans sa *Biographie universelle des Musiciens*, nous dit: « De tous les organistes français de son temps, François Couperin est celui qui paraît avoir réuni les qualités les plus remarquables; il s'est même élevé à une hauteur qui tient du prodige au milieu du mauvais goût et de l'ignorance qui l'environnaient. François Couperin a laissé plusieurs compositions pour le clavecin, entre autres une méthode pour cet instrument. Il dédia cette méthode au roi, et la dédicace, qui en forme le frontispice, comme tout ce qui a trait à la publication de cette œuvre, nous montre en quelle estime était tenu à la cour le mérite de cet artiste. »

Voici cette dédicace:

« *Au Roi.*

« Sire,

« Les marques de bonté et de satisfaction que le feu roi, votre bisayeul, m'a données pendant vingt-trois ans en écoutant mes ouvrages, celles de votre auguste père, à qui j'ai eu l'avantage d'enseigner la composition et l'accompagnement pendant plus de douze, et la réussite flatteuse que mes pièces de clavecin ont eue jusqu'ici dans le public, paraissent des préjugés favorables pour le livre que j'ai l'honneur de présenter à Votre Majesté. Si séparément de celui d'être à elle, je puis apprendre dans quelques années qu'elle l'ait approuvé, alors rien ne sera plus

capable de remplir les vœux de celui qui est, avec le plus profond respect,

De Votre Majesté,

Sire,

Le très-humble et très-fidèle serviteur et sujet.

COUPERIN.

Dans le privilége qui fut accordé à Couperin pour la publication de sa méthode, on lit ce passage élogieux : « Le seul nom d'un auteur si célèbre doit rendre ce livre recommandable au public, etc. » On y lit aussi que Couperin avait été le maître de clavecin de Monseigneur le Dauphin, petit-fils du roi, duc de Bourgogne, etc. Cette méthode fut publiée en 1717.

François Couperin mourut en 1733. Il laissa deux filles, excellentes musiciennes et très-habiles sur l'orgue. L'une d'elles, Marie-Anne, entra au couvent de Montbrison, dont elle fut l'organiste ; l'autre, Marguerite-Antoinette eut la charge de claveciniste de la chambre du roi, charge qui jusque-là n'avait été occupée que par des hommes.

Couperin (Armand-Louis), neveu de Couperin le grand, destiné à lui succéder, naquit à Paris en 1721. Son éducation musicale, comme celle de tous les membres de sa famille, se fit dans l'intimité du foyer paternel, où tout était musique. Les difficultés du mécanisme pour l'exécution sur le clave-

cin et sur l'orgue n'existaient pas pour lui ; il les surmonta en se jouant, et, comme son oncle François, il acquit sur l'orgue une grande habileté. Son talent fut extrêmement goûté, et comme le cumul était permis à certains organistes, sans doute pour avoir part à la jouissance de leur beau talent, ce Couperin fut en même temps l'organiste du roi, de l'église de Saint-Gervais, de la Sainte-Chapelle du palais, de Sainte-Marguerite, et enfin l'un des quatre organistes de la Métropole.

A son talent musical et à son habileté d'exécution, Couperin (Armand) avait joint la connaissance parfaite du mécanisme et de tout ce qui avait trait à la facture de l'orgue ; c'est ce qui le faisait choisir pour la vérification et l'inauguration de ces instruments. En cela, son nom faisait autorité : on pourrait dire qu'il était le Lefébure Wély de son temps. Il avait épousé Mlle Blanchet, fille du célèbre facteur de clavecins. Mlle Blanchet était également une célébrité claveciniste et organiste : toutefois, comme il est extrêmement rare qu'il n'y ait point quelque côté faible chez l'artiste le mieux doué, la critique a signalé le peu de valeur des compositions de ce Couperin.

D'autres artistes des deux sexes, portant ce même nom, se sont encore distingués dans l'art de l'organiste; le dernier vivait en 1815 et occupait toutes les places qui semblaient héréditaires dans cette famille, tant était grand le prestige du nom de Couperin.

Marchand.

Au commencement du siècle dernier, l'existence des maîtrises répandues sur toute la surface du royaume, constituait par le fait une sorte de décentralisation artistique, surtout pour la musique religieuse; mais il n'est pas moins vrai que Paris, par sa prérogative de capitale, par son importance incontestable, attirait toujours les regards des artistes de la province.

Il y avait alors dans les diverses villes d'archevêché et d'évêché, par le moyen de ces maîtrises, tous les éléments d'une forte éducation musicale, mais cela ne leur suffisait pas toujours. A part les immenses ressources artistiques du Paris savant et intelligent, l'influence de la cour et de la haute société qui en était le cortége obligé (1), avait son prestige pour stimuler les talents, les perfectionner, et surtout pour les mettre en relief. Il était naturel qu'on aimât à s'en rapprocher, qu'on cherchât à se la rendre favorable, et qu'on lui décernât, par cela même, un certain droit de sanction. Ainsi la Province préparait, ébauchait les talents; Paris les polissait, les caractérisait, les finissait ; l'un était le précepteur cultivant les facultés natives, semant l'instruction ; l'autre, l'homme du monde en montrant l'objet, l'application, et donnant le ton et l'usage de

(1) La cour résidait à Versailles, mais cette ville n'était alors considérée que comme l'accessoire obligé de Paris.

la bonne compagnie. On allait moins à Paris, mais on y allait : disons même que ceux qui entreprenaient un séjour dans cette Athènes moderne, y apportaient généralement, avec un fonds mieux préparé, des qualités personnelles plus accentuées, une foi plus vive dans la beauté et dans la haute mission de l'art. Les divers artistes que nous allons rencontrer, vont nous montrer la réalité de ce qui précède.

Marchand (Louis), organiste, qui acquit une grande célébrité, vit le jour à Lyon en 1669. Il reçut sa première instruction musicale de son père, Jean Marchand, qui professait cet art, et sans doute de quelque maître de chapelle et organiste que les biographes ne nomment pas. Toujours est-il que le jeune Marchand montra d'excellentes dispositions et une précocité étonnante. A l'âge de 14 ans il fut reçu organiste de la cathédrale de Nevers, place qu'il occupa pendant 10 ans. Il fut appelé ensuite à la cathédrale d'Auxerre, où il séjourna 5 années. C'est pendant son séjour dans ces villes importantes et très-musicales que son talent se développa et acquit une très-haute portée. Possédé de l'ardent amour de son art et du désir d'étendre sa renommée, il tourna ses regards vers Paris. Il s'y rendit et y débuta avec succès (1698).

Il y obtint d'abord la place d'organiste de l'église des Jésuites, où son talent attira bientôt un nombreux auditoire. Il ne tarda point à être appelé à d'autres orgues ; il en eut jusqu'à 6, qu'il des-

servait au moyen d'organistes adjoints. Enfin il obtint l'orgue de la chapelle du roi, à Versailles, et fut décoré de l'ordre de Saint-Michel.

Marchand eut le tort grave de ne pas jouir paisiblement de la brillante position que la Providence lui avait ménagée, et il se compromit dans des intrigues au point de se faire exiler. Il ne suffit pas d'être habile artiste, il faut, avant tout, être homme honorable. Pour cela, on doit se respecter en toute occasion et ne jamais perdre de vue la grandeur de la mission morale qui vous incombe. Et pourquoi ne pas demeurer exclusivement renfermé dans le sanctuaire sacré de l'art? Marchand parut à Dresde; il s'y fit entendre à la chapelle royale, et l'effet qu'il produisit fut tel, que la place d'organiste de la cour lui fut offerte aussitôt avec un traitement considérable. Le virtuose français n'accepta pas et quitta bientôt cette capitale.

De retour à Paris, Marchand y soutint encore sa réputation de grand organiste; il y avait toujours foule dans les églises où il devait se faire entendre. On admirait surtout ses improvisations, les effets variés et inattendus qu'il produisait par le mélange des jeux et l'élégance de son style mouvementé, fidèle reflet de son caractère. Par les différentes orgues dont il était l'organiste titulaire, comme aussi par les leçons de clavecin qu'il donnait dans la haute société, et qui lui furent payées jusqu'à un louis d'or le cachet, Marchand gagna des sommes énormes. Il eût dû les ménager un peu mieux. Il ne suffit pas

de savoir gagner, il faut savoir aussi conserver. Marchand mourut en 1732.

Rameau.

Nommer Rameau, c'est prononcer le nom de l'artiste et du savant qui honora le plus l'Ecole française au XVIIIe siècle. Nous avons fait connaître ses travaux en général dans notre *Histoire de la Musique*; ici, nous mentionnerons très-succinctement ce qui a trait à son talent d'organiste, qui fut des plus remarquables, autant par le fond scientifique spécial que par son habileté d'exécution. Pour le *fonds scientifique,* on comprend qu'il ne pouvait qu'en être ainsi! Rameau sut toujours faire la meilleure application de ses profondes théories.

Rameau (Jean-Philippe) naquit à Dijon en 1683. Son père, Jean Rameau, aimait passionnément la musique et réunissait chez lui, assez souvent, tout ce que Dijon renfermait d'artistes et d'amateurs distingués. Personnellement, il était peu habile instrumentiste; il jouait seulement un peu de l'orgue et du clavecin, mais il était doué d'un bon sentiment musical, d'un sens droit, et, par conséquent, bon appréciateur du vrai talent et de la bonne musique. Il comprit que son fils avait des dispositions pour cet art, et il tint à ce que ces dispositions fussent bien cultivées.

Le jeune Rameau fut confié à de bons maîtres, et les résultats ne se firent point attendre; on fut étonné de ses progrès sur le clavecin, sur l'orgue et

sur le violon. La précocité de son intelligence permit bientôt de l'occuper simultanément de l'étude de l'harmonie et du contre-point. En peu de temps il acquit un vrai talent, reposant sur les bases les plus solides.

Des circonstances particulières, dues à son extrême sensibilité, lui firent entreprendre un voyage en Italie, et, désireux de voir et d'entendre, à peine adolescent, sa vie fut un peu nomade. Rentré à Dijon, sa famille eût souhaité qu'il s'y fixât : pour cela on lui offrit l'orgue de la Sainte-Chapelle de cette ville, mais il le refusa; son esprit en ébullition rêvait de plus hautes destinées.

En 1718 Rameau se rendit à Paris. Il avait entendu faire un grand éloge du talent de l'organiste Marchand ; il chercha toutes les occasions de l'entendre. Il fit plus, il se présenta à lui et se constitua son élève. Mais lorsque Marchand l'eut entendu, lorsqu'il eut vu surtout ses essais en composition, il s'aperçut qu'il était en présence d'un futur rival, et des plus redoutables. Son défaut d'élévation de caractère se manifesta aussitôt et lui inspira de la défiance, et plus encore, une secrète jalousie. Cette fâcheuse disposition de Marchand à l'égard du jeune Rameau se fit jour lors du concours ouvert pour la place d'organiste de l'église de Saint-Paul, où Rameau entra en lice contre Daquin, qui lui fut préféré.

Ce fut un échec pour Rameau, qui chercha à en effacer l'impression en quittant Paris pour aller

occuper l'orgue de l'église Saint-Etienne, à Lille. Plus tard il fut organiste de la cathédrale de Clermont en Auvergne. Or, c'est pendant son séjour dans ces deux résidences qu'il prépara son traité d'harmonie, ouvrage qui devait l'illustrer.

Enfin, rentré à Paris en 1721, Rameau y publia son traité d'harmonie et composa aussi beaucoup pour le clavecin et surtout pour le théâtre. Tous ces travaux, si multipliés et si importants, lui valurent la plus haute considération dans le monde intelligent et lettré. Comme organiste, comme claveciniste, comme savant théoricien, et enfin comme éminent compositeur dramatique, sa réputation fut définitivement et solidement établie. Mais, pour ne parler ici que de la spécialité qui nous occupe en ce moment, nous devons dire que Rameau fut considéré, par les vrais connaisseurs, comme l'un des meilleurs et des plus complets organistes de son temps. Il laissa à ses trois enfants un nom illustre, honoré, et une fortune considérable.

Daquin.

On a vu que Daquin avait été le compétiteur de Rameau au concours pour la place d'organiste de l'église Saint-Paul, et qu'il l'avait emporté même sur lui, au jugement de Marchand : c'est dire que Daquin fut un organiste d'une très-grande valeur. Il se distingua par des qualités particulières que nous devons faire connaître.

Daquin (Louis-Claude) était né à Paris en 1694.

Il était l'arrière-petit-neveu du poète Rabelais. Il manifesta de bonne heure ses heureuses dispositions pour la musique; c'est ce qui décida l'organiste Marchand à lui donner ses conseils. Sa précocité fut telle, qu'à l'âge de six ans on lui fit jouer du clavecin devant Louis XIV, qui lui sourit et lui donna des encouragements. Le grand-dauphin, qui était présent, frappa familièrement sur l'épaule du bambin claveciniste, en lui disant : « Mon petit ami, c'est bien, continuez, et vous serez un jour l'un de nos bons organistes. »

Daquin reçut également des leçons d'harmonie et de composition de Bernier, maître de musique de la Sainte-Chapelle du Palais, et l'un des plus savants compositeurs de son temps. Aussi, recevoir des leçons d'orgue de Marchand, d'harmonie, de contrepoint et fugue de Bernier, c'était de bonne augure pour le jeune Daquin; il ne tarda pas à faire honneur à ces deux professeurs. A l'âge de huit ans, il composa un *Beatus vir*, à grand chœur et à grand orchestre, qui fut exécuté comme curiosité, et à douze ans il obtint l'orgue des chanoines réguliers de Saint-Antoine.

C'est en 1727 qu'eut lieu le concours pour l'orgue de Saint-Paul, où Daquin l'emporta sur Rameau. Daquin avait alors trente-trois ans. Il était à l'apogée de son talent. Il fut plus tard l'un des quatre organistes de la chapelle du roi Louis XV, l'un des quatre de l'orgue de Notre-Dame, où le service se faisait également par quartiers. Mais Daquin semblait

tenir tout particulièrement à son orgue de Saint-Paul; était-ce comme souvenir de ce que lui avait coûté le succès de ce concours. « A vaincre sans péril on triomphe sans gloire, » et certes, ce fut le cas pour lui. C'est donc à l'église Saint-Paul qu'il se complaisait à se livrer à toute sa faconde mélodique et harmonique, et c'est là aussi que les amateurs se donnaient rendez-vous pour l'entendre. On admirait le feu de son exécution, la limpidité de son jeu, l'élégance de son style et la hardiesse de ses improvisations.

Daquin a laissé quelques pièces de clavecin, quelques morceaux d'orgue et quelques motets. On voit, en les analysant, que réellement chez cet organiste le fonds ne répondait pas à la forme, ni à l'élan de l'imagination; qu'il y a loin de ces œuvres aux belles et savantes compositions de Rameau!...

Balbastre.

Encore un artiste, compatriote de Rameau, qui quitte la province pour aller à Paris augmenter le nombre de nos célébrités, et contribuer à l'éclat de notre école française instrumentale, qui brillait déjà d'un si vif éclat.

Balbastre (Claude) vit le jour à Dijon en 1729. Ses premières études musicales se firent dans sa ville natale; il n'alla à Paris qu'en 1750, c'est-à-dire à l'âge de vingt-un ans. Tout naturellement il fut recommandé à Rameau, qui l'accueillit affectueusement et lui donna des leçons. Quatre ans

après, Balbastre débuta au concert spirituel par un concerto d'orgue qui fut très-applaudi, comme on le voit par le compte-rendu du journal le *Mercure*. Sa réputation s'établit rapidement, et un an après (1756) il fut nommé organiste de Saint-Roch, en survivance de Landrin qui en était titulaire.

C'est pour le service de son orgue que Balbastre composa ses Noëls variés qui eurent un si grand succès. C'était tout particulièrement pendant la messe de minuit qu'il les faisait entendre; or l'effet en était tel, qu'à cette heure nocturne on était assuré de rencontrer dans l'église Saint-Roch un auditoire nombreux, aux physionomies les plus diverses, mais où l'élément intellectuel et dilettante dominait. C'était assez pour qu'il s'y manifestât des abus; il y en a toujours à Paris dans ces réunions populaires, quel qu'en soit l'objet. Aussi Mgr l'archevêque dut interdire à Balbastre de jouer ses Noëls. Il en fut de même de son *Te Deum* la veille de la fête patronale.

On sait qu'il est d'usage à Paris, aux premières vêpres de la fête du patron de la paroisse, de chanter le *Te Deum*, et que c'est pendant cette exécution que l'organiste, dialoguant avec le chœur, est autorisé à donner un libre cours à son imagination. S'inspirant de la majestueuse et profonde expression des strophes de l'hymne de saint Ambroise et de saint Augustin, Balbastre avait de ces éclairs de génie qui électrisaient l'auditoire et y causaient des mouvements d'enthousiasme parfois trop peu conte-

nus dans le lieu saint. De là cette intervention de la part de l'autorité ecclésiastique au préjudice des vrais dilettanti. Toutefois, il est certain que la défense faite à cet organiste dans de pareilles conditions est le plus bel éloge qu'on puisse faire de son talent.

Balbastre fut en même temps l'un des quatre organistes de Notre-Dame, et il eut aussi le brevet d'organiste de Monsieur. Il a laissé quelques compositions pour l'orgue, entre autre ses Noëls variés. L'examen de ses œuvres prouve que c'était au talent d'exécution de leur auteur que devait revenir la meilleure part de leur effet.

Séjan (Nicolas).

Nous voici en présence d'une de ces vocations irrésistibles, devant lesquelles toutes les combinaisons préconçues de la sollicitude paternelle demeurent impuissantes, et doivent, bon gré, malgré, céder à la volonté du suprême régulateur de toutes choses. Séjan, le père, commerçant sérieux, bien posé, disait : « Je veux que mon fils soit dans le commerce, » et une voix d'en haut répondait : « Il sera organiste, et un grand organiste! »

Séjan (Nicolas) naquit à Paris en 1745. Dès que ce fut possible, son père le mit au collége d'Harcourt pour ses études littéraires, se réservant de lui faire suivre plus tard les cours spéciaux au négoce, auquel il le destinait. Le jeune Séjan montra de l'intelligence et du goût pour l'étude, et tout semblait

devoir aller selon le désir paternel. Mais le collégien avait occasion d'entendre un de ses oncles sur l'orgue. L'audition de cet instrument le transportait, et bientôt il voulut apprendre à en jouer. On lui fit commencer ses études musicales, et son oncle fut tout heureux de lui donner des leçons d'orgue, pendant que l'abbé Bordier, maître de musique des Innocents, lui enseignait l'harmonie.

Le jeune élève ne tarda point à donner quelques indices de ce qu'il serait un jour. A l'âge de 13 ans il improvisa un *Te Deum* qui causa de la surprise. En 1760 c'est-à-dire à 15 ans, il obtint l'orgue de Saint-André-des-Arts. Il travaillait sans relâche. Il en donna des preuves par la manière dont il exécuta, quatre ans plus tard, au concert spirituel, un concerto d'orgue de sa composition.

On s'apercevait que ses progrès étaient constants et qu'il savait étudier, chose plus rare qu'on ne croit. En 1772, il fut reçu l'un des quatre organistes de Notre-Dame, et se trouva ainsi le collègue des premiers organistes de l'époque, Couperin, Daquin et Balbastre.

En 1781 eut lieu la construction de l'orgue monumental de Saint-Sulpice. Ce fut un événement artistique à Paris. Séjan fut choisi comme arbitre avec Couperin, Balbastre et Beauvarlet-Charpentier. La réception et l'inauguration de cet instrument, œuvre colossale du facteur Clicquot, fournirent à Séjan l'occasion d'un vrai triomphe. Il y a des jours heureux pour l'artiste, des jours où tout lui réussit

à souhait, comme il y en a aussi de néfastes, où les obstacles, les contre-temps surgissent de toutes parts et déjouent toutes les prévisions humaines. L'inauguration de l'orgue de Saint-Sulpice fut donc pour Séjan l'une de ces journées heureuses, privilégiées. Ses improvisations causèrent d'abord la surprise, et cette surprise se changea en un vif enthousiasme. L'impression en fut si profonde et si durable, que deux ans après, la place d'organiste de cette paroisse étant devenue vacante, elle fut offerte sans concours à Nicolas Séjan.

Ainsi qu'on devait s'y attendre, Séjan accepta, heureux de se trouver en possession du plus bel instrument de France et d'Europe. Il se passionna pour son orgue; bientôt ce colosse de sonorité lui devint familier, et son exécution déjà si belle y progressa encore sensiblement. Sa réputation comme celle de son orgue devint universelle, et pour les touristes venant à Paris, il fallait entendre l'orgue et l'organiste de Saint-Sulpice. Le savant, le difficile, le méticuleux Chérubini allait souvent se glisser dans l'auditoire de Nicolas Séjan, et se montrait toujours enchanté de ce qu'il avait entendu.

Lors de la formation de l'école de chant (1789), Séjan y fut nommé professeur d'orgue. La même année il devint organiste de la chapelle royale. Mais l'orage politique était là; Séjan traversa péniblement les années de la tourmente révolutionnaire. Cependant, en 1807 il recouvra tous ses emplois. Hélas! son extrême sensibilité, sa puissante organisation

avaient reçu une terrible atteinte : bientôt ce ne fut plus le Séjan d'autrefois ; une maladie de langueur le conduisit au tombeau.

Beauvarlet-Charpentier.

Voici un autre éminent organiste qui, par la date de sa naissance, aurait pu prendre place dans cette petite galerie avant celui dont nous venons de nous occuper ; mais sa venue à Paris ayant été postérieure aux travaux de Nicolas Séjan, nous avons cru devoir intervertir l'ordre chronologique.

Beauvarlet-Charpentier (Jean-Jacques) naquit à Abbeville en 1730. Après y avoir terminé ses études musicales, il quitta le lieu de sa naissance et alla s'établir à Lyon. Le philosophe compositeur, Jean-Jacques Rousseau, l'auteur du *Devin du village*, ayant eu occasion de l'entendre jouer de l'orgue, le félicita sur son talent, et l'engagea fortement à aller à Paris. Plein d'émulation et d'ardeur, Beauvarlet ne fut point sourd à cette invitation : il crut facilement à la réussite que cet auditeur si compétent lui présageait. Mais, en homme prudent, il crut devoir se nantir préalablement d'une puissante recommandation. Il la trouva dans la bienveillance de Mgr de Montazet, archevêque de Lyon et abbé du monastère de Saint-Victor de Paris. Arrivé dans la capitale, ce fut sans difficulté que Beauvarlet obtint presque immédiatement l'orgue de cette abbaye (1771). Daquin étant mort l'année suivante, l'orgue de Saint-Paul fut mis au concours. Cette place, que nous

connaissons déjà, fut recherchée et chaudement disputée. Beauvarlet l'emporta sur tous ses compétiteurs. Il succéda également à Daquin à l'orgue de la Métropole, où il eut son quartier de service. Son talent était apprécié et sa position bien assurée lorsque la Révolution vint le priver de tous ses emplois. Il ne résista point à cette terrible épreuve; sa santé en fut entièrement ébranlée. Il mourut en 1794.

Beauvarlet-Charpentier a laissé plusieurs ouvrages pour l'orgue, entre autres une suite de fugues. Nous les avons jouées et analysées. Ce sont des fugues courantes, le plus souvent à trois parties, mais dont le tissu harmonique manque un peu de fermeté et d'ampleur. Comme les autres organistes français en général, Beauvarlet-Charpentier se distingua par son exécution, par les effets variés qu'il savait tirer de l'orgue, par sa brillante et féconde imagination.

Considérations générales et conclusion.

Lorsqu'on parle d'un auteur d'une autre époque, si cet auteur a publié ses œuvres et qu'on puisse se les procurer, on les lit avec soin, on les médite, et l'on peut formuler son jugement avec certitude, modifier même le jugement qui en a été porté, s'il y a lieu.

Telle n'a pas été tout-à-fait notre position dans l'appréciation des organistes français du siècle dernier, dont nous venons de nous occuper. La plupart de ces organistes, à l'exception de Rameau, ne

peuvent être guère jugés sur leurs œuvres écrites, ces œuvres ne sont pas suffisantes, car en général ils écrivirent peu ; et d'ailleurs le cas est ici tout différent. Ce qui faisait le principal mérite de ces éminents organistes, c'était l'exécution, l'improvisation, les effets mélodiques, harmoniques et de sonorité imprévus ; ces inspirations spontanées qui surgissent comme l'éclair et disparaissent comme lui. Ce n'est qu'avec une extrême prudence qu'on doit accepter le jugement porté à distance par autrui sur les artistes disparus et qu'on n'a pu entendre soi-même.

Cependant un moyen, sinon infaillible, du moins à peu près sûr, est venu nous renseigner à cet égard ; ce moyen nous l'avons trouvé dans nos souvenirs.

Ces virtuoses ont caractérisé l'école française d'orgue, ils ont laissé des élèves qui ont continué leur manière, leur style, leurs procédés, et, sans doute quelques-uns de leurs effets. Eh bien, ces élèves, nous les avons souvent entendus pendant notre séjour à Paris, en 1827 et 1828. Nous suivions régulièrement, dans les principales églises, toutes les grandes solennités musicales qui s'y produisaient. Nous avons entendu le *Te Deum*, joué par Séjan fils, élève de son illustre père, à Saint-Sulpice; le *Te Deum* par Blin, également élève de Nicolas Séjan, à Saint-Germain l'Auxerrois et à Notre-Dame, par Marrigue, l'un des plus fidèles et des plus scrupuleux continuateurs de ces maîtres, à Saint-Gervais, à Saint-Nicolas des Champs, à Saint-Thomas-d'Aquin,

par Beauvarlet-Charpentier (fils), élève de son père, à Saint-Germain des Prés, et enfin de plusieurs autres de la même école. Nos impressions, qui, certes ne se sont point effacées, nous démontrent que l'appréciation que nous venons de rapporter était très-judicieuse.

Ainsi tous nos organistes du XVIIIe siècle se distinguaient par une exécution manuelle brillante, remarquable ; par une parfaite entente des effets de sonorité au moyen de la régistration ; par une merveilleuse facilité d'improvisation, l'ampleur, la majesté, la puissance dans les grands chœurs, la variété, le charme, l'élégance dans les jeux de récit : mais on leur eût souhaité un peu plus de gravité, une onction plus soutenue dans les jeux de fonds. L'onction puise son essence dans l'âme vraiment pieuse ; les organistes ne sauraient l'oublier sans nuire à l'élévation de leur talent et à la portée de leurs inspirations. L'artiste indévôt, ou seulement indifférent pour sa religion, ne sera jamais un grand organiste ; il pourra être très-savant, fort habile exécutant, mais l'orgue sous ses doigts perdra son vrai caractère, les accents pieux, les reflets mystiques en seront absents. Malgré ses immenses richesses sonores, ses prodigieux effets, malgré sa docilité parfaite, l'orgue ne rendra jamais que ce qu'on lui demandera.

Nous venons de dire exécution manuelle brillante : nous devons ajouter que la construction du pédalier de leurs orgues ne permettait point alors aux organistes français de se servir de la pédale comme on

le fait maintenant au moyen du pédalier allemand.

Ainsi que nous l'avons indiqué dans notre travail sur la pédale et le pédalier, il y a là une transformation qui s'opère depuis quelques années, transformation que nous avons le droit d'appeler un progrès. Qu'il nous soit permis d'ajouter que le nouveau pédalier offre un avantage réel pour les organistes de nos jours, si bien servis également par les nombreux perfectionnements de la facture moderne. A eux d'en faire un bon usage.

Toujours est-il que la France peut être fière d'avoir produit, au siècle dernier, les Couperin, Marchand, Daquin, Balbastre, Nicolas Séjan, Beauvarlet-Charpentier, à la mémoire desquels nous sommes heureux d'offrir notre modeste hommage.

Publié dans le *Courrier de Tarn-et-Garonue*, en 1872.



LES COMPOSITEURS

DE L'ANCIENNE ÉCOLE ESPAGNOLE.

Nous finissions la transcription de quelques œuvres d'anciens compositeurs de l'Espagne, lorsque, dans une publication artistique, un littérateur français vint, tout récemment, nous entretenir de la musique, des artistes, facteurs et luthiers de ce pays. Les compositions qui venaient de passer sous nos yeux et sous notre plume, par leur valeur incontestable, nous avaient intéressé à tel point, que nous fûmes très-désireux de connaître l'opinion de cet écrivain spécial et autorisé sur l'état actuel et passé de l'art dans cette partie de l'Europe qui nous avait légué de pareil *spécimens*.

Nous devons avouer que cette lecture fut loin de nous satisfaire. Ce brillant littérateur, dans un style fleuri, mouvementé, coloré, flamboyant comme les contrées qu'il décrivait, nous dit d'abord, ce

que nous savions depuis longtemps, qu'il n'y avait jamais eu en Espagne que deux genres de musique cultivés réellement et mis en relief: la musique religieuse et la musique populaire. Mais, ce qui nous causa une pénible déception, c'est que, passant sous un silence absolu la musique religieuse, et surtout son côté historique, qui fut si riche à tous égards, cet écrivain ne nous entretint que du chant populaire, de son originalité, de sa physionomie traditionnelle, se résumant aujourd'hui dans quelques cantilènes pittoresques, ayant pour auxiliaire obligé leur ancien instrument national, la Guitare.

L'appréciation de cet écrivain nous ayant peu satisfait, dans un sentiment de juste et loyale réparation nous conçûmes aussitôt le projet d'écrire une étude sur les œuvres des anciens compositeurs espagnols. Tel est l'objet actuel de ce petit écrit.

C'est donc une omission que nous allons essayer de réparer, et, en même temps, combler parmi nous une lacune historique fâcheuse, et nuisible surtout à la juste appréciation de la musique de ce peuple si éminemment poétique et si heureusement doué pour tous les arts de l'imagination.

Maintenant que le lecteur est prévenu de nos intentions, il nous reste à le prier humblement de nous suivre au-delà des monts Pyrénéens pour y scruter une époque déjà bien loin de nous, époque de la manifestation radieuse de l'art vraiment religieux, que l'esprit moderne ne pouvait qu'altérer et affaiblir.

I.

Comme la partie méridionale de la Gaule, et presque en même temps, l'Espagne avait reçu de saint Paul les premières lueurs de l'Évangile. Là, comme chez toutes les nations plongées dans les ténèbres de l'erreur, dans les premiers siècles de son établissement la religion du Christ passa par les plus sanglantes persécutions. Mais le moment du triomphe de la vérité était venu. Les églises furent bientôt nombreuses dans toutes les provinces ibériques, et l'enthousiasme que les néophytes y manifestaient pour les nouvelles croyances montrait que cette contrée était destinée à devenir profondément catholique.

Au VII[e] siècle, saint Isidore, archevêque de Séville, nous montre quel a été le progrès de cette sainte religion; cet éminent prélat, par ses vertus et par son savoir, fut l'une des gloires et des lumières de l'épiscopat. Saint Grégoire-le-Grand, son contemporain, s'aida souvent de ses conseils.

C'était surtout autour de lui que son ascendant moral se faisait vivement sentir: pendant quarante ans saint Isidore fut la principale colonne de l'Église d'Espagne, et c'est à son initiative et à son influence que cette Église dut l'admission de la liturgie mosarabique, qui, trois siècles plus tard, dans un mouvement d'unité, fit place à la liturgie romaine.

Mais c'est particulièrement comme écrivain sur la

musique que nous voulons aujourd'hui considérer l'éminent archevêque de Séville.

Dans son important ouvrage intitulé *Sententiæ de musica*, saint Isidore traite de la théorie de la musique, et ce traité est d'autant plus précieux pour l'histoire de cette science, qu'il offre la première mention de l'accord des sons. Ce docte prélat y parle fort clairement de la *symphonie* et de la *diaphonie*, c'est-à-dire de la réunion simultanée des sons graves aux sons aigus et de leur rapport *consonnant* et *discordant*. Ce qu'il en dit est fort judicieux au point de vue théorique. Quant à l'application pratique de ces premiers éléments scientifiques, il était dans l'ordre des choses de procéder beaucoup plus lentement, les intervalles parasites ne pouvaient être bien appréciés que par l'effet d'une éducation musicale qui s'annonçait à peine. Toujours est-il qu'il y a dans ce livre un témoignage authentique et éclatant des connaissances spéciales et profondes de son auteur, qui possédait encore parfaitement le latin, le grec, l'hébreu, et dont l'érudition était immense.

Aux XIIe et XIIIe siècles, il y eut en Espagne, comme dans nos provinces du Midi, un mouvement très-marqué vers la poésie et la musique mondaine : la péninsule Ibérique eut ses troubadours, ses ménestrels, ses chants d'amour et de vaillance. Ce mouvement littéraire, scientifique et artistique se trouve parfaitement caractérisé en la personne du roi Alphonse X (1252), souverain que la postérité

a décoré du nom de *sage*, mais à qui il eût été infiniment plus juste d'octroyer le titre de *savant*. En effet, ce monarque, bien intentionné sans doute, mais assez pauvre politique, montra une rare aptitude et un goût très-prononcé pour toutes les sciences, notamment pour la philosophie, l'astronomie, les lettres et la musique. C'était le prince le plus instruit de son siècle.

L'Espagne lui dut un recueil de lois appelées *Las Partidas*, ainsi que les tables astronomiques dites *Alphonsines*, du nom de leur auteur.

L'université de Salamanque, cette institution célèbre, lui fut surtout redevable de sa belle organisation scientifique, et, entre autres, d'une *chaire de musique*, la première qui ait été créée pour cet objet. Et ce qui est très-significatif et donne de la valeur à cette création, c'est qu'Alphonse X ne s'inspira que de ses convictions, car il était lui-même bon poète et excellent musicien dans toute l'acception du mot. Il en donna la preuve en composant des cantiques, *canticas*, paroles et musique. Cette œuvre littéraire et musicale était une nouveauté. Pour qu'on ne doutât point du prix qu'il y attachait, et afin d'éviter que sa pensée ne fût mal interprétée, il la consigne avec détails dans son testament, continuant en quelque sorte, dans l'avenir, la rigoureuse surveillance qu'il exerçait journellement sur l'exactitude des nombreuses copies qu'on en faisait. Ce fait, assez singulier, témoigne d'un grand sens et d'une parfaite connaissance des

choses de l'art; le royal auteur comprenait bien ce que pouvait sur ses cantiques la légèreté ou l'inexactitude d'un copiste, comme l'ignorance ou l'inhabileté d'un exécutant. A cet égard, Alphonse X nous explique entièrement Meyerbeer, tenant très-longtemps ses magnifiques chefs-d'œuvre sur le métier, en surveillant minutieusement tous les détails, et retenant les partitions de nombreuses années jusqu'à la découverte de chanteurs qui pussent bien les interpréter.

Le chapitre métropolitain de Tolède possède une copie de ces cantiques annotée de la main même d'Alphonse X. Ce manuscrit, que nous signalons tout particulièrement aux érudits et aux amis de la science, est un monument archéologique bien précieux ; parfaitement conservé, il offre un spécimen de la poésie et de la musique de cette époque de transition, encore peu connue et qu'on ne saurait étudier avec assez de soin (1).

Ce qui doit surtout être constaté ici, c'est que cette musique n'est déjà plus du plain-chant, et que la portée musicale, formée de lignes parallèles et lettres initiales s'y rencontre avec tous les éléments de rhythme comme à cette époque. Or, ce fait historique, qui a bien son importance, est la

(1) L'appréciation de la couleur et du sens mystique du texte ne serait point sans intérêt pour l'histoire ecclésiastique. Ces cantiques durent naturellement avoir quelque rapport avec la liturgie de l'Eglise d'Espagne, qui, comme les autres contrées catholiques, avait sa tradition particulière, plus ou moins modifiée C'est un fait dont on n'a pas encore dit le dernier mot.

preuve irréfragable de l'étendue des connaissances musicales d'Alphonse X, comme aussi de l'état avancé de la culture de cet art en Espagne vers le milieu du XIII[e] siècle.

Sous les auspices d'un monarque si éclairé et si jaloux du progrès des connaissances humaines, la chaire de musique de l'université de Salamanque devait indubitablement arriver à une grande prospérité et donner les plus heureux résultats. D'abord, en élevant la musique au rang des sciences utiles, on lui imposait des obligations : en premier lieu, de montrer qu'elle possédait réellement les éléments d'une science bien constituée quant au fond ; en second lieu, de prouver aussi que son objet final était digne de la plus haute considération.

Son enseignement profond et méthodique ne tarda point à répondre péremptoirement à tous ces points et à justifier tout ce qu'on était en droit d'espérer d'une aussi haute et intelligente initiative. Or, de ce moment, favorisée par les circonstances politiques, nous voulons dire par l'état social de l'Espagne qui rejetait définitivement les Maures de son territoire, la musique, dans son développement progressif, n'avait devant elle qu'un but unique et élevé, *la science appliquée aux chants liturgiques du culte catholique*. C'est donc vers ce seul but que nous allons la voir se diriger et progresser rapidement : nous disons *but unique*, car le côté purement populaire de cet art, tout d'instinct, n'a jamais que faire de la science des sons enseignée dans les écoles spécia-

les, ni de ses conceptions élevées et d'inspiration dans le domaine vocal et instrumental.

II.

Le premier grand compositeur espagnol qui se présente à nous au XV[e] siècle est Ramis de Paréja, dont les travaux ont été considérables et d'un beau résultat pour le progrès de la science musicale, tant en Espagne qu'en Italie, où il alla s'établir.

Ramis de Paréja (Bartholomé) naquit à Baéza, dans l'Andalousie, vers 1440. Il professa quelque temps la musique à l'université de Salamanque, et vers 1480 il quitta l'Espagne pour aller se fixer à Bologne. Il y fonda une école de musique sur de bonnes bases. Cette école était destinée à traverser les siècles (1). L'enseignement de Ramis, très-méthodique, y fit sensation.

Pendant qu'il professait à Salamanque, Ramis avait fait imprimer un traité de musique en langue espagnole, dont on n'a retrouvé aucun exemplaire. En 1482, il publiait à Bologne un autre traité (peut-être le même qui avait paru à Salamanque), où il consigna sa théorie sur la base de la science : cette théorie fut vivement attaquée par un autre professeur didacticien, Nicolas Burci, de Parme.

Ce traité était intitulé : *De musica tractatus sive*

(1) On a vu, dans notre Etude sur Donizetti, que, de nos jours, le lycée de Bologne avait produit Rossini et Donizetti, tous deux élèves du savant Père Mattei.

musica practica. Le point principal controversé entre Ramis et son contradicteur, était la division théorique des tons et des demi-tons, question toujours pendante; et qui le sera probablement longtemps encore. Ramis, d'un esprit très-logique, opinait pour le tempérament dans lequel devait disparaître le *comma*. C'était donc une question de chiffre et rien de plus. Oh! non, nous nous trompons, c'était aussi un mouvement intempestif, un murmure insolite de la sotte et mesquine rivalité, qui dut s'éteindre devant le beau résultat de l'école de musique de Bologne. Disons, néanmoins, que Ramis de Paréja fut bien plus un théoricien, un bon professeur qu'un grand compositeur; ce n'est que sous cet aspect que nous le présentent les biographes.

Voici un autre éminent artiste, savant dans la théorie, habile dans la prâtique, dont les travaux suivirent ceux de Ramis et furent aussi utiles au progrès de la science musicale qu'honorables pour la nation qui l'avait vu naître.

Salinas (François) vit le jour à Burgos vers 1512. A peine âgé de dix ans, il eut le malheur d'être frappé d'une complète cécité. Ses parents, dont la position était aisée, pour le distraire, lui firent apprendre la musique et l'orgue. Les dispositions qu'il y apporta, malgré son infirmité, furent telles, que bientôt son habileté d'exécution sur le clavecin, et surtout sur l'orgue, causa la surprise.

Son intelligence se manifestait également dans l'étude de la langue espagnole et du latin, ce qui

décida sa famille à l'envoyer suivre les cours de l'université de Salamanque. Là, il fit marcher de front l'étude des lettres, des sciences et celle de la musique. Ses succès scolaires attirèrent sur lui l'attention. Il fut bientôt appelé au service de l'archevêque de Compostelle, Pierre Sarmento, qui l'emmena à Rome, lorsqu'il y fut appelé pour recevoir le chapeau de cardinal.

Salinas arriva dans la capitale du monde chrétien avec de bonnes bases d'instruction et un vif désir de puiser largement dans les immenses richesses scientifiques que les bibliothèques allaient lui offrir. Ses connaissances s'y développèrent considérablement. Il s'occupa beaucoup de la théorie proprement dite de la musique, de la science du contre-point et de la fugue, et particulièrement de la musique des anciens, peu connue avant lui. Il trouvait tant de satisfaction à ses études, qu'il forma le projet de se fixer à Rome. Il s'y fixa réellement et entra dans les ordres. Plus tard, il obtint du Pape Paul IV le titre d'*abbé de saint Pancrace de roqua Scalegna*, dans le royaume de Naples. Mais après avoir passé vingt-trois ans à Rome, il fut rappelé en Espagne pour y professer à l'université de Salamanque.

Grandi, enrichi intellectuellement par ses profondes et persévérantes études, Salinas alla mettre au service de cet établissement des connaissances rares et précieuses; Salinas était sans contredit l'un des savants et des littérateurs les plus remarquables de son temps. C'est la chaire de musique qui lui fut

confiée. Il l'occupa de la façon la plus éclatante et la plus utile au vrai progrès de cette science.

Il y traita, avec une grande élévation de vues, de la théorie du son en général, de ses propriétés musicales, et plus particulièrement de la rhythmique. Or, c'est pour ce cours spécial qu'il écrivit son livre qui porte sur le frontispice: *Francisso Salina Burcgensis* abbati, etc. Un auteur anglais, fort érudit, Pepuch, attribue à Salinas la première mention de l'enharmonie des Grecs. Nous n'examinerons point si l'opinion de cet écrivain est bien fondée (elle serait peut-être sujette à controverse), nous dirons seulement que le livre dont nous venons d'indiquer le titre, est ce que Salinas nous a légué de plus important pour la science musicale. Salinas mourut en 1590.

Si les deux éminents artistes dont nous venons de nous occuper, Ramis et Salinas, brillèrent plus particulièrement dans la didactique et dans l'enseignement, leur contemporain et compatriote Morales se fit remarquer à son tour dans la savante application qu'il fit de leurs préceptes : Morales fut l'un des plus habiles contrapuntiste de la première moitié du XVIe siècle, c'est-à-dire des années qui précédèrent l'apparition de Palestrina ; ses œuvres sont là pour nous édifier à cet égard.

Morales (Christophe) naquit à Séville au commencement du XVIe siècle. Il fit ses études à la maîtrise de la cathédrale de sa ville natale, car alors en Espagne, comme en France, la décentralisation

absolue de l'art existait de fait, et chaque archevêché ou évêché possédait une maîtrise parfaitement organisée, véritable école littéraire, scientifique et musicale. Il régnait une grande émulation parmi les artistes de la péninsule Ibérique, et, lorsqu'ils se sentaient assez forts pour s'envoler vers la renommée, ils s'empressaient de déployer leurs ailes et de choisir les lieux où l'art semblait briller de son plus vif éclat. Morales alla d'abord à Paris, où il publia un recueil de messes. Peu de temps après il se rendit à Rome. Le pape Paul III le fit admettre au nombre des chapelains chantres de sa chapelle (1540).

Les compositions de Morales ne tardèrent pas à être remarquées. On les exécuta à la chapelle pontificale, et on les vit figurer en même temps dans tous les recueils de musique sacrée où les adeptes de la science pouvaient les analyser et les juger. Ce jugement devait leur être favorable, car leur mérite, comme conception et comme facture méthodique, était incontestable. En parlant de Morales, Fétis, dans sa *Biographie universelle*, nous dit : « Son style est grave, sa manière de faire chanter les parties, naturelle, et l'on peut assurer qu'il est un des premiers qui ont secoué le joug des recherches de mauvais goût dans la musique religieuse. »

Le savant musicographe fait ici allusion non-seulement aux recherches harmoniques qui étouffaient la mélodie liturgique adaptée au texte sacré,

mais encore à ce style farci admettant des chants et des textes étrangers peu convenables dans le lieu saint.

Parmi les nombreuses compositions de Morales, on donne la préférence à ses *magnificats*, en deux suites, sur les huit tons du plain-chant, et à son second livre de messes. C'est précisément dans ces deux œuvres qu'ont été prises les compositions de cet auteur que nous possédons dans notre bibliothèque. Le *Kyrie* et le *Gloria in Excelsis* de la messe à quatre voix, dans lequel *Gloria* le compositeur a intercallé un *Trope*, et les fragments des *Magnificats* à six voix, sans accompagnement, nous montrent la grande valeur de ces œuvres et corroborent entièrement le jugement du savant et judicieux Fétis à cet égard.

La nomenclature des œuvres de Morales prouve que ce grand artiste s'occupa bien moins de la théorie de la science musicale, proprement dite, que de son application. Ce n'est pas cependant qu'il y fût étranger, ni qu'il n'ait point eu l'occasion d'y avoir recours, puisqu'il s'occupa aussi beaucoup de l'enseignement, et avec succès, comme le prouve la portée de ses élèves en général, et notamment de l'illustre compositeur Vittoria, que nous allons rencontrer. Toutefois, il est certain que l'ensemble et la majeure partie de ses œuvres fut appliquée aux compositions sacrées destinées aux voix seules et sur les textes liturgiques qu'il traitait avec la plus parfaite convenance, mérite particulier dont on doit le louer sans restriction.

29.

Vittoria (Thomas Louis de) vit le jour à Avila, dans la vieille Castille, vers 1540. Stimulé par les succès qu'obtenaient en Italie plusieurs artistes espagnols, il voulut marcher sur leurs traces. Il se rendit à Rome, où, pour compléter ses études, il se plaça sous la direction d'Escobedo et de Morales, ses compatriotes.

C'était le moment où les admirables compositions de Palestrina recevaient une notoriété éclatante. Vittoria en comprit toute la portée et toute la perfection; elles devinrent ses modèles. Il ne pouvait mieux choisir. Or, avec les savantes leçons de ses deux compatriotes, avec les exemples qu'il puisait dans leurs œuvres, l'étude attentive des compositions de Palestrina et son heureuse organisation, il devait indubitablement réussir. Vittoria se plaça bientôt au premier rang des compositeurs qui devaient le plus honorer leur pays.

En 1573, Vittoria obtint la place de maître de chapelle du collége germanique, à Rome. Deux ans après, il passait, en la même qualité, à l'église Sainte-Appollinaire. Plusieurs de ses œuvres parurent successivement et lui acquirent une réputation méritée. Cette réputation eut bientôt de l'écho au delà des Pyrénées et ses compatriotes ne tardèrent point à solliciter son retour.

Rentré en Espagne, Vittoria y fut hautement apprécié. Il y obtint la place de chapelain du roi Philippe III, ce qui l'obligea de se fixer à Madrid. (1605.)

Ce compositeur donna des preuves d'une rare fécondité : il fut le premier qui mit en musique les hymnes des fêtes de toute l'année. Quelques-uns de ses ouvrages, encore très-estimés, font partie du répertoire de la chapelle pontificale, où ils sont annuellement exécutés : de ce nombre est sa *Passion selon saint Mathieu*, dont l'effet est toujours saisissant. L'expression vive et mystique de cette composition, qui porte pour titre : *Turbez* ou *répons de la multitude dans le récit de la passion de N.-S. J.-C.* nous démontre combien les compositeurs entraient alors dans l'esprit de l'Eglise, combien ils s'identifiaient à ses saintes émotions : elle nous prouve aussi que l'art pur et simple, dans ses seuls éléments consonnants, suffisaient, sous la plume de tels maîtres, pour traduire fidèlement les diverses situations morales. C'était bien, sans contredit, la musique de la foi chrétienne.

Nous retrouvons encore le nom de Morales. Il participa à la formation du talent d'un autre artiste distingué, Guerrero (François) : mais celui-ci ne put sans doute en recevoir que quelques leçons élémentaires ; ce fait nous semble ressortir du rapport des dates et de l'âge respectif de ces deux compositeurs : l'exposition qui suit le démontrera.

Guerrero (François) naquit à Séville en 1528. Il reçut les premières leçons de musique de son frère, Pierre Guerrero, professeur instruit, et ce fut pendant l'absence de celui-ci que le jeune François eut les conseils de Morales. On a vu que

Morales était parti pour Rome en 1540 ; or, Guerrero, François, n'avait alors que douze ans.

Néanmoins tout porte à croire que cet élève passager de Morales fut doué d'une intelligence fort précoce ; nous le voyons à l'âge de 18 ans obtenir la place de maître de chapelle de la cathédrale de Jaen. Trois ans après, il fit un voyage à Séville pour revoir sa famille, où il demeura quelque temps avec la modeste position de chantre à la cathédrale. Cet emploi peu digne de son mérite, n'était sans doute qu'un provisoire.

Quelques années après, la place de maître de chapelle de la cathédrale de Malaga ayant été mise au concours, Guerrero concourut et l'emporta sur tous ses compétiteurs. Toutefois, les statuts de ce chapitre exigeant que cette nomination reçût la sanction royale, et cette sanction se faisant trop attendre, le chapitre de la cathédrale de Séville en profita pour s'attacher le jeune compositeur lauréat, qui remplaça ainsi, dans sa ville natale, Pierre Fernandes, artiste d'un grand mérite.

Guerrero, aussi fervent chrétien que bon compositeur, projetait depuis longtemps un voyage à Jérusalem. Il le réalisa en 1588 (1).

Tous ces faits démontrent en cet artiste une organisation enthousiaste, mobile, hardie, active, qui devait avoir pour résultat une grande facilité de conception, une énergie peu ordinaire et une

(1) Guerrero publia la relation de ce voyage, en 1611 — Alcala, un vol. in-18.

persévérance à toute épreuve. C'est ce qui explique le nombre prodigieux de compositions que Guerrero a laissées. Plusieurs ont été publiées en diverses villes que cet artiste visita, à Paris, à Venise, à Rome, etc.

Mais la plus grande partie de ses œuvres, comme celles de la plupart des autres compositeurs espagnols de cette époque, demeurées en manuscrits, sont renfermées dans les recueils de maîtrises des principales villes de ce royaume. Malgré cela, les preuves n'ont point manqué pour établir solidement, la réputation de cet artiste aussi savant qu'original, et dont l'existence offrit des particularités peu ordinaires pour le temps où il vécut.

Du grand nombre d'artistes marquants que le XVIe siècle vit briller en Espagne, se détache encore le nom d'un très-habile instrumentiste, virtuose inspiré, profond musicien, et qui mérite d'être mieux connu des adeptes de la théorie musicale, comme des instrumentistes qui s'occupent un peu de l'histoire de leur art : nous voulons parler du claveciniste et organiste Clavijo.

Artiste accompli, autant par ses études, son goût parfait que par sa vive intelligence, Clavijo (Dom Bernard) eut le titre de *maître ès-arts*. Il était élève de Cabezon, l'organiste et le claveciniste du roi Philippe II. Il fut d'abord professeur de musique à l'université de Salamanque, preuve incontestable du soin que l'on apportait au choix du titulaire de cette chaire spéciale, et à tout ce qui se ratta-

chait à l'enseignement théorique, comme à son application vocale et instrumentale dans ce magnifique établissement.

Plus tard, Clavijo, dont la réputation grandissait de jour en jour, fut appelé à Madrid et y devint claveciniste et organiste de la cour. Son talent d'exécutant dut être bien remarquable; cela nous est attesté par le poète maître Vincent Espinel, son contemporain, excellent musicien lui-même, et, conséquemment, bon juge en cette matière.

Ce poète, parlant des académies musicales de Milan, qu'il avait fréquentées, dit : « Les violes à archet, l'épinette, la harpe, le luth y étaient joués avec une grande habileté par des artistes qui excellaient sur tous ses instruments. On y agitait des questions concernant l'usage de cette science (la musique); cependant rien n'y surpassait ce qui récemment a été entendu dans la maison du maître Clavijo, où j'ai goûté le plaisir le plus vif et le plus pur que cet art divin m'ait fait éprouver. Dans le jardin de cette maison se trouvait le licencié Gaspard Torres, qui en vérité, dans l'art de toucher les cordes avec grâce et science, en accompagnant la viole avec des passages hardis de la voix et du gosier, arrive aussi loin qu'on peut atteindre, ainsi que d'autres personnes très-dignes d'être mentionnées ; mais ce qui fut joué par le même maître Clavijo sur le clavier, par sa fille Bernardine sur la harpe, et par Lucas de Matos sur la viole à sept cordes, s'imitant mutuellement avec des passages aussi

nouveaux qu'admirables, est ce que j'ai entendu de meilleur en ma vie (1). »

Le talent de Clavijo eut donc un double objet, l'église et le concert. Il composa beaucoup pour l'orgue et pour le clavicorde, mais ses compositions furent malheureusement consumées dans l'incendie qui réduisit en cendres le palais des rois d'Espagne en 1734. Peut-être en existe-t-il encore quelque exemplaire dans les bibliothèques des monastères ou des anciennes maîtrises; dans ce cas, il serait fort heureux qu'on les découvrît et qu'on les rééditât; on doit vivement désirer la connaissance et la diffusion des œuvres de tels maîtres.

Si nous avions à former une galerie complète de tous les compositeurs théoriciens et instrumentistes qui marquèrent en Espagne, et qui coopérèrent largement au progrès de l'art et de la science musicale en Europe pendant les XVe et XVIe siècles, nous aurions à citer encore les noms et les travaux de Espinosa de Travas, de Gomez, de Santa-Marca, de Duran, de Cabezon et de ses deux fils, d'Escribano, de Fernandez, de Camargo, de Cavallos, d'Escobedo, d'Ortiz, de Tapia, de Brujas, de Infantes, etc., etc., tous artistes très-sérieux et également éminents, qui furent l'honneur de leur pays.

Si leurs œuvres n'ont point été publiées, elles méritaient de l'être, en vue surtout du vrai progrès de l'art et de la science dont elles furent alors la plus haute expression. Disons qu'il existait dans ces

(1) Vincent Espinel, *Hist. de l'Ecuyer Marc de Obrigan.*

vastes et belles provinces une sorte de rivalité artistique entre les diverses métropoles et les communautés religieuses, si richement dotées pour la plupart, et que chacune d'elles tenait à honneur de conserver uniquement les œuvres des maîtres qui leur avaient appartenu. On faisait aussi fort peu usage de la gravure en vue du commerce et de la diffusion des belles œuvres qui se produisaient; de là le faible retentissement des travaux de tant de compositeurs qui demeurèrent sans écho et comme non avenus pour les provinces voisines, et beaucoup plus encore pour les autres nations catholiques qui eussent dû les connaître et les exécuter pour la gloire de Dieu (1)!

Nous pensons que les noms sur lesquels nous nous sommes un peu arrêté, suffiront pour prouver deux choses: la première, que toutes les parties de l'art et de la science musicale furent très-sérieusement cultivées en Espagne pendant tout le moyen âge, et notamment aux XVe et XVIe siècles; la seconde, que les musiciens littérateurs qui, de nos jours, se sont occupés de l'état de l'art de l'autre côté des Pyrénées, auraient dû dire au moins quelques mots des illustres maîtres qui représentèrent si dignement l'école musicale Espagnole pendant cette période si brillante de son histoire.

1873.

(1) Tout récemment, un artiste érudit et dévoué, Hilarion Eslava, en a publié quelques-unes dans une Collection bien précieuse pour l'histoire.

TABLE DES MATIÈRES.

FIN DU TOME PREMIER.

ERRATA.

Page XLVI, Op. 204. — Au lieu de : quatre voix, lisez : quatre mains.

Page 62, au titre. — Au lieu de : Prade, lisez : Prague.

Page 63, ligne 6. — Après le titre, prétexte, lisez: précepte.

Page 100, ligne 1. — Au lieu de : base, lisez : basse.

Page 100, ligne 10. — Au lieu de : tenus, lisez : tenues.

Page 124, ligne 13. — 6e mode. — On a oublié le mot *Plagal*.

Page 144. — La note 3 doit être à la page 145 seulement.

Page 150, ligne 5. — Au lieu de : passe, lisez : passa.

Page 157, ligne 7. — Au lieu de : compte, lisez : compta.

Page 251, ligne 6. — Au lieu de : l'éclat, lisez : l'état.

Page 283, ligne 21. — Au lieu de : servait, lisez : servit.

Page 351, ligne 11. — Au lieu de : nablement, lisez : notablement.

Page 380, ligne 14. — Au lieu de : Raimand, lisez : Raimond.

Page 395, ligne 19. — Après serviteur, il faut une virgule au lieu d'un point.

Page 403, ligne 15. — Au lieu de : circonscrites, lisez : circonscrite.





DU MÊME AUTEUR :

EN VENTE

A LA

LIBRAIRIE BAUR, Successeur de LIEPMANNSSOHN,

11, rue des Saints-Pères,

PARIS.

Études philosophiques et morales sur l'histoire de la musique. — 2 vol. in-8° (1852). Prix.................... 10 f »

Cantiques et Mélodies religieuses pour voix égales, avec accompagnement de piano, d'orgue ou d'harmonium. Paris, 1874. – In-8° jésus de 140 pages. Prix net............ 7 f »

Vingt-six grands Motets solennels pour toutes les fêtes de l'année à 3 ou 4 voix, solos et chœurs avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium. Paris, 1877. — 1 vol. in-8° jésus de 235 pages. Prix net.................................... 9 f »

EN VENTE

A LA LIBRAIRIE SIMON RICHAULT,

4, Boulevard des Italiens, au 1er,

PARIS.

Livre IV des Œuvres de Claude Merulo, transcrit en notation moderne. Paris, Richault, 1867.— In-8° jésus. Prix net. 8 f »





